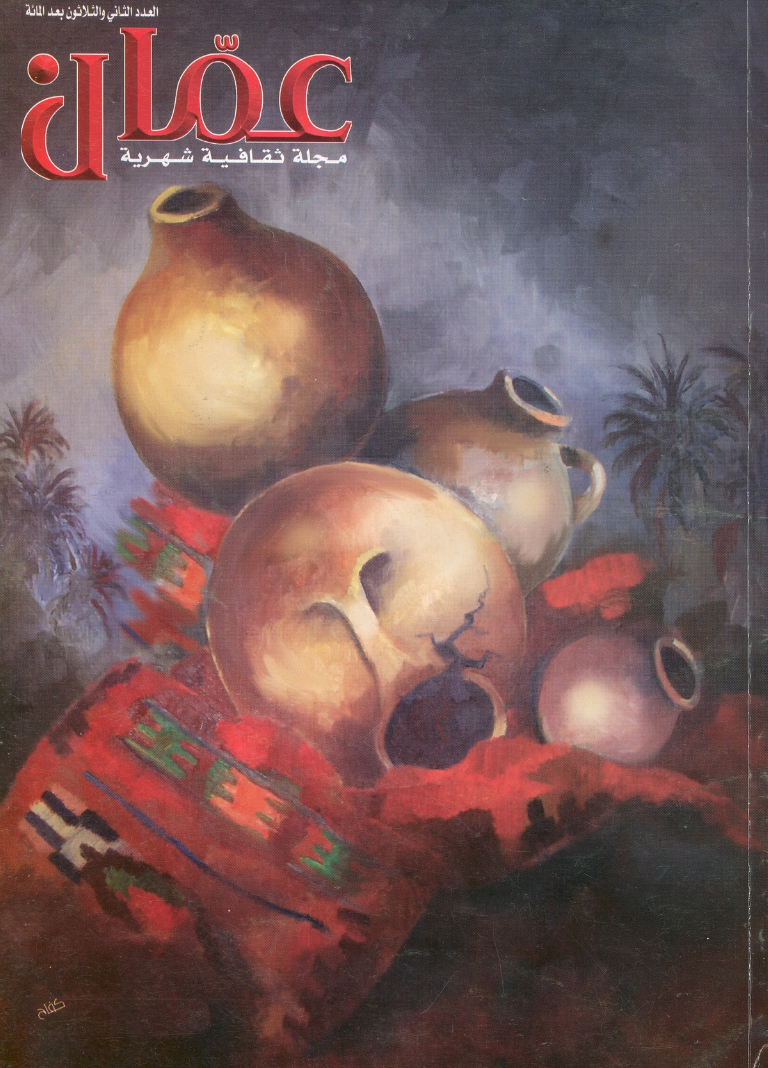


العدد الثاني والثلاثون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية
كفاح



الافتتاحية

لا حيادية في مواجهة الإرهاب الفكري

قد تكون المهمة الآن أصعب وأكثر تعقيداً عما كان عليه الحال قبل عقدين أو ثلاثة عقود من الزمن، وأقصد بذلك دور المثقفين في التصدي للإرهاب الفكري الذي يمارسه البعض ممن نصبّوا أنفسهم باسم الدين أوصياء على الأمة منكرين حق الغير في التعبير، وإبداء الرأي، وحتى الاجتهاد المستند إلى القواعد الفقهية التي لا تروقهم. أو تتناقض مع طروحاتهم. ولعل ما حدث خلال العقدين الماضيين من ترهيب بعض الرموز الثقافية والفكرية هنا وهناك حد التكفير، والتهديد بالقتل، يفرض بالضرورة الملحة أن يتنادى المثقفون في الوطن العربي إلى عقد مؤتمر يناقش هذه المسألة، وصولاً إلى ميثاق يحدد دورهم في كسر حاجزي الصمت والخوف المهيمنين على المشروع الثقافي العربي واللذين يحولان بين المثقفين وبين حقهم في الاضطلاع بدورهم في صياغة مشروع أمتهم النهضوي، وفي مناخات آمنة تكفل لهم الحرية والشفافية.

قلنا إن المهمة الآن هي أكثر صعوبة من قبل، وهذا صحيح، ولكنه بالمقابل صحيح جداً وملح أكثر، رفض الأمر الواقع، أو التعايش معه بدلاً من التصدي له بالحجة والمنطق للحدّ من التشوهات التي لحقت بصورة العربي والمسلم، وصولاً إلى العودة بالصورة المشرقة التي كانت، قبل أن تمعن تلك الفئة المنغلقة بخطابها الغيبي في افتعال العداوات والأحقاد والصدام مع الحضارات الأخرى، بدلاً من تجسيرها وتغليب لغة الحوار معها، لأننا - وبكل صراحة - بحاجة إلى الاستفادة من إنجازاتها على مختلف الأصعدة - أضعاف أضعاف ما هي بحاجة إلينا، إن لم نقل أننا لم ننجز شيئاً يمكن أن نقدمه لهم للاستفادة منه في تطوير حياتهم ومعيشتهم، إلا إذا كانت المساجلات اللفظية، والمهاترات البالية، والشعارات التي فقدت كل مضمون لها - بتصور تلك الفئة، هي الرد الأكثر بلاغة والبديل الأشد قوة وبأساً، في مواجهة صناعاتهم التكنولوجية، والحربية والطبية، واكتشافاتهم العلمية.

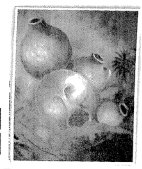
ما أخشاه إن نحن استمرأنا دفن رؤوسنا في الرمال، والانشغال في طرح القضايا الثانوية والهامشية، واخترنا الحيادية تجاه قضية لا تقبل مثل هذا الخيار البائس والمدمر لحاضرنا ومستقبلنا... ما أخشاه أن نصل إلى مرحلة تكون تلك الفئة قد تغولت أكثر مما نظن أو نتخيل إلى حد الاستفراد بفرض آرائها واجتهاداتها، عندها سنجد أنفسنا في سجون مغلقة يحرسها جلاّدون لا تأخذهم الرحمة في ما يقدمون عليه تجاه سجنائهم. هذه صورة قاتمة وتقترب من اليأس، ولكن تصويبها أمر في متناول عقولنا إن نحن بدأنا الخطوة الأولى لتصويب هذا الواقع، وأخذنا العبرة من الدروس التي تابعنا فصولها المريرة هذه الأيام، وبالأمس القريب.

ونسأل مثقفينا على امتداد وطننا العربي: هل الحالة التي تخيلنا حدوثها ورسمنا صورتها القاتمة قابلة للحدوث أم أنه خيال اليائس؟ وهل السجن أشد قسوة من أن يتبرأ كاتب من أفكاره التي ضمّنها مجلداته العديدة تحت سطوة التهديد والتخوين والتكفير كما حدث مع المفكر الإسلامي سيد القمني الذي اضطر للهجرة من وطنه.

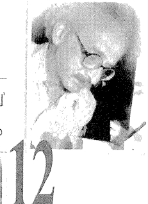
وهي ليست الحالة الأولى وإن كانت أكثر إيلاماً، ورسالة أشد وضوحاً للآخرين لتدارك تكرارها مستقبلاً.

● رئيس التحرير

عمان

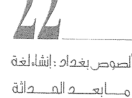


الغلاف الأول: الفنانة كفاح آل شبيب
الغلاف الأخير: الفنان صلاح طاهر



12

النهايات في روايات
صنع الله إبراهيم



22

لصوص بغداد: إنشاء لغة
ما بعد الحداثة







64

جنون الاضطهاد والعظمة
في رواية أديب لطه حسين

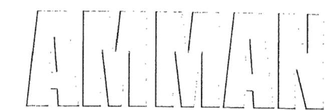
70

آن تايلر.. ممسوسة
بجراح العائلات



المحتويات





132

حزيران / ٢٠٠٦

تصدر عن

أمانة عمان الكبرى

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الالكتروني: www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني: e-mail: amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٢٠٠٢/٨٣٣/ د)

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

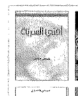
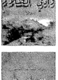


89

فيلم الشهر.. "تسوتسي" من جنوب أفريقيا

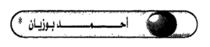
92

اصدارات




الرؤيا بين الصوفي والشاعر في التجربة الشعرية المعاصرة



أحـــــمـــد بوزيان *

إن الخروج عن بنية القصيدة القديمة ليس مجرد تمرّد لا يستند إلى مبررات، سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، بقدر ما هو حاجة ملحّة أفرزتها ظروف العصر آنذاك، تخليصاً للشعر مما ليس منه، والابتعاد به عن الوضوح المسرف، والتقريرية الفجّة والموضوعية العلمية، إذ تقرر في بنية نظام القصيدة الكلاسيكية أن الوضوح عماد الشعرية، وبه يتحدد أفق الانتظار بين الباث (الشاعر) والمتلقي وبذلك تتوحد شفرة الخطاب مبدئيا.

لقد صار الشعر رؤيا، أو مشروع رؤيا، يظل في حاجة إلى كشف، لا تنتهي آفاقه، ولا تتحدد أبعاده، يأتي من اللانهائي إلى اللانهائي؛ لا تَحْصُره الحدود، ولا تقيده الشروط، ضمن علاقات لغوية تحطم العلائق القديمة للبنى اللغوية المعيارية، مرجعيتها في ذلك التجربة الباطنية، تنطلق منها وتحيل إليها.

في ظل نظام معرفي مفارق، لم تعد البلاغة القديمة قادرة على استيعاب هذه التجربة في غموضها وباطنيتها، وشفافيتها واتساعها. فكانت حاجة الشاعر المعاصر إلى بدائل أخرى تُلغي التناسب بين الأشياء على أساس الإيضاح المعقلن.

لقد تأثر النقد العربي القديم بالروح العلمية والأساليب المنطقية تأثرا كبيرا، من خلال ربط الشعر بالقوالب الجامدة الجاهزة، ووضع المعادلات له كمعادلات العلماء والرياضيين. فصار الشعر في هذا المفهوم على أنه "قول موزون مقفّى يدل على معنى"(١). وهذا ما يتنافى وطبيعة الشعر، مما ضيّق على الشاعر ملَكات الإلهام، وحدّ من أفقه الإبداعي. وغدا الشعر العربي - في معظمه - أسير تلك التنظيرات الجامدة، فإذا "الشعر تعبير مباشر أقرب ما يكون إلى الاستجابة الحسّية"(٢). وإذا مفهوم الشعر في النقد القديم صناعة، وصياغة ألفاظ، فصارت اللغة غاية في حدّ ذاتها. في حين أن الشعر المعاصر هو تجربة رؤيا يكمن"في العالم الذي يؤسسه والرؤيا التي يكشف عنها، والآفاق التي يقتحمها للحساسية والفكر"(٣).

وبذلك لا يمكن أن نعرف الشعر. إنه إنسيابي. ينفلت من كل تعريف. وينعتق من كل تحديد. لأنه ينبثق من مَعين متدفق، يتسّم بالديمومة، والتجدد، يتدفق من مجهول متأب على الكشف.

فالشعر المعاصر يعتمد على الرؤيا الاستكشافية التي يتخذها الصوفي أداة ليتجاوز المحدود والمعقول ويتخطى الراهن الراكد، ولا يتأتى ذلك إلاّ عن طريق الرؤيا "وهي قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي إذن، تغيير في نظام الأشياء. وفي نظام النظر إليها"(٤) حيث تحيل التناقض إلى ألفة. والتضاد تصالحا. وتلغي العلائق بين الأشياء وفق منظور باطني رؤيوي، وفق ترابط لا عقلي. تحتكم إلى زمن مفتوح، نسبي، متدفق، يتخطى قابلية الفهم العقلي إلى التأويل للإغتراف من ذاتية مفرطة، بعيدة عن الثابت الموضوعي.

والرؤيا عند الصوفي وسيلة للعبور إلى عالم أفضل لمعاينة المطلق، والوصول إلى الصفاء الروحاني. أما عند الشاعر فهي وسيلة للهروب من الوقائعية الفجة، الباردة، الميتة إلى عالم الذات والميتافيزيقا. والإيغال إلى حدّ الإغراق في ذاتية باطنية والتدثر بالغموض الذي قد يصل إلى حدّ الإبهام.

لقد استمد الشعراء من المتصوفة أداتهم الفعالة في تجاوز الواقع الوقائعي، لأن العقل قاصر أبداً عن إستكناه الحقائق، ومن ثمة كانت الرؤية البصرية (الحسية) ترتبط بالشكل الثابت، في حين أن الرؤيا (البصيرة الداخلية) تبتعد عن الشكل وترتبط بالإحساس، بالعمق، والحقيقة المستترة وراء الشكل والثبات. فيجتمع فيها ما لا يجتمع، ووصل ما لا يتصل لإثارة الدهشة، عن طريق تفجير اللغة المعيارية وإنشاء علائق احتمالية مفارقة.

فالرؤيا تنبع من القلب لا العقل بل تشع في غيابه، وتتسع في حالة الحلم والغيبوبة، وبها يرى الرائي ما لا يمكن إدراكه في حالة حضور العقل والحواس، وبذلك صارت الرؤيا معرفة صوفية، تلغي المنطق وتكرس فاعليتها من خلال تضخم الأنا المتحررة المتفتحة على المجهول.

إن الرائي يستلهم من الرؤيا بدائل عن طريق تفجير الساكن الثابت، واستشراف

المجاهيل والعتمة، نتيجة للنفي والقهر الخارجي. فيشيد في دواخله عالماً رؤيوياً متجدداً، يتحدى به صرامة الواقع ورتابته، بما فيه من هشاشة واهتراء، يندّ عن العقل، إلى الطاقة العرفانية يستكشف الغوامض ويستجلي الآفاق الغائرة في عمق الذات، فالرؤيا تستمد من النبوءة يقينها "لأنها جزء من ستة وأربعين جزءًا من النبوة"(٥) فالشعراء بذلك يحملون في بواطنهم من الثورة مشروع التغيير، عن طريق كشف عما وراء الحسّ، وهتك للحجاب الذي يحول بين الإنسان وعالمه العلوي. وبذلك تمّ إلغاء العقل على أنه هاد، كون الرؤيا "ضربة تزيح كل حاجز، أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه وهذا ما يسميه ابن عربي علم النظرة وهو يخطر في النفس كلمح البصر"(٦).

ومن هذا المنظور وجد الشاعر منفذا إلى عالم المتصوفة لتأسيس عالم مغاير تتسع فيه الذات، وتنفتح على آفاق مجهولة منهجها الحدس، متطلعا فيها إلى السمو، معانقا المجهول، باحثا عن عالم روحي يتخلص فيه من الاحباطات المتوالية. لأن كل الحقائق الوجودية متجلية في الذات من حيث كونها عالما مصغرا تتجلى فيه حقائق الوجود إذ تتلاحم المتضادات في شكل حميمي.

ولهذا كان التعويل على لغة الرمز، وتمويه الحقائق من قبل المتصوفة خوفا من الفقهاء وعلماء الظاهر، من جهة، ولاتساع الرؤيا وضيق الدلالة، وغموض العالم المعبر عنه من جهة أخرى، وبذلك فالرمز للباث بعدا تواصليا، وهذا ما يجعل الرسالة قابلة للفهم، أو على الأقل إقامة جدل مع المتلقي، ولا يتأتى ذلك إلاّ إذا كان المتلقي يمتلك شفرة الخطاب.

فالرؤيا هي الأداة الوحيدة التي تمكّن الشاعر المعاصر من النفاذ إلى "ما وراء قشرة العالم. يخلق أبعادًا إنسانية وفنية جديدة"(٧) لم يتسّن له معرفتها من قبل. مما تقدم نخلص إلى أن هناك واقعين:

يملخ واقع حسي، عياني، وقائعي يشاهد فيه الرائي الموجودات بالحواس المادية على ما هي عليه في ظاهرها، ويكون المنطق قائما على تعليلاتها أداته الرؤية البصرية محله العقل.

مملخ واقع ما ورائي، هلامي، لا يمكن القبض عليه، لا يخضع للمنطق، تتعانق فيه المتناقضات،

وتتزامل المتناقضات وتتضايف الأضداد أداته الرؤيا والبصيرة محله القلب.

فمنهج الرؤيا يلغي المقولات العقلية، التي تعتمد الحواس. وهذا ما أكده المتصوفة في تعاملهم مع العالم الميتافيزيقي الذي يندّ عن العقل، فهي "خارج العقل والوعي إنها منطقة الميتافيزيقياء والتصوف والحدس"(٨) وتتجلى في القلب الذي ينقلب من حال إلى حال. وفي كل حال يدرك من الذوق العرفاني ما لا يمكن للعقل أن يستوعبه، "وبقدر ما يكون الرائي بقلبه مستعدا لاختراق عالم الحسّ أو حجاب الحسّ تكون رؤياه صادقة، ومن هنا تفضلها الرؤيا في الحلم لأن خيال النائم أقوى من خيال المستيقظ، (أي) إن النائم يخترق بطبيعته حجاب الحسّ. ولهذا، فإن الرائي بقلبه يكون..... نائما عما حوله مستغرقًا في الرؤيا"(٩).



د. جابر عصفور

كان التعويل على لغة الرمز، وتمويه الحقائق من قبل المتصوفة خوفا من الفقهاء وعلماء الظاهر، من جهة، ولاتساع الرؤيا وضيق الدلالة، وغموض العالم المعبر عنه من جهة أخرى

ففي الحلم والرؤيا والنوم يختل بناء المنطق الاستدلالي، وتغيب الحواس، ويُفْسَح المجال الرحب لمسرح القلب، فتبدو هناك عوالم لم يسبق للرائي أن رآها "ولهذا يمكن القول إن ما تكتشفه الرؤيا، تعارضه بالضرورة الأدلة العقلية ذلك أن الحسّ والعقل لا يدركانه"(١٠) في حالة الوعي.



فالقلب إذن هو مجلى الحقائق العرفانية. إذ به تتم عملية إدراك العوالم الخفية، عن طريق فعل الرؤيا. وحين نرسل لفظ القلب فإننا لا نعني بأية حال من الأحوال ذلك العضو العضلي الموجود "في الجسم، بل هو تلك البصيرة التي تتشبث بأسمى ما وصلت إليه النبوة في اتصالها بالوحي لأن العقل في الأصل غير كاشف للغطاء في جميع المعضلات"(١١) فالعقل رمز ما استقرّ، الجامد، وما كان. أما القلب يتجاوز حدود الزمان والمكان، ليصل إلى أغوار المجهول المطلق. ومن ثمة تختلف النظرتان إلى الشيء الواحد، والفرق بين رؤية الشيء بعين الحسّ ورؤيته بعين القلب، هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتا على صورة واحدة لا يتغير، أما الرائي بالرؤية الثانية(*) لا يستقرّ على حال وإنما يتغيرّ مظهره وإن بقي جوهره ثابتا فتغيّر الشيء تغيرًا مستمرا في نظر الرائي يدل على أن الرائي يرى بعين القلب لا بعين الحسّ ويعني أن رؤياه إنما هي كشف"(١٢) عن عالم غامض، مائع هلامي ، لا يتحدد بشكل ثابت، ولا يتقولب بقالب معين.

فعن طريق الكشف العرفاني يدرك الرائي الحقيقة الكامنة وراء الظواهر المادية الحسية، يُهتك الحجاب "فتعرض النفس عند ارتفاعه إلى معرفة ما تتشوف

الرؤيا بين الغموض والشاعر

إليه من عالم الحق فتدرك في بعض الأحيان منه لمحة يكون فيها الظفر بالمطلوب"(١٣).

هذه اللمحة لا تحدث إلاّ إذا تعطلت الحواس، وفارق الرائي - شاعرا كان أم متصوفا - عالمه الظاهري، فينطلق مستعينا "بالخيال والحلم والرؤيا لكي يعانق عالمه الآخر"(١٤) متجليا في القلب الذي يختصر الوجود كون الإنسان عالمًا مصغّرا يختزل في ذاته كل التناقضات، وعلى هذا فالرائي - في كل حالاته - يرفض منطق العقل، الذي لا يطمئن لمقولات الرؤيا ولا تتوافق ونتائجه الاستدلالية، ولهذا كان ابن عربي ملحاً في رفض "منهج العقل الذي هو منهج التحليل والتركيب ويأخذ بمنهج التصوير العاطفي والإشارة"(١٥) فكانت لغتهُ مشحونة بالرمز، يطغى عليها الغموض لأنه "يخاطب بها أصحاب الذوق والمواجيد لا أصحاب الفكر والنظر"(١٦) والمنطق.

والفرق بين الرؤية والرؤيا ليس كمياً بل نوعيا. من حيث طبيعة الإدراك والمدرَك نفسه. فحين "تصبح الرؤيا كشفا لا يعود الرائي ينظر إلى العالم بعين الحسّ، وإنما ينظر إليه بعين الخيال أو العين الثالثة أو بعين القلب"(١٧) كما أكدّه المتصوفة وعلى رأسهم الغزالي.

ومن ثمة صارت الرؤيا نقيضا للزمن الثابت، ونفيا للقاعدة المعيارية التي يتشكل وفقها النظام، والركود والقياس. بل ينكسر وفقها التركيب القاعدي، من غير خضوعه لشكل سابق، متجاوزاً كل تحديد، مسكونا بالتعدد والانفتاح على أبعاد أخرى للدخول في عوالم جديدة، تستنكف على المعلوم، للإرتماء في أحضان المغامرة والبحث عن المجهول والمطلق، عبر دهاليز الذات وأنفاقها المظلمة.

يقتحم الشاعر بالرؤيا المجاهيل المنغلقة، ويلج العالم الميتافيزيقي إثارة الدهشة، ورغبة في تفجير المستمر ووصولا إلى معرفة ما لا يعرف، وتشكيل ما لا ينحصر وبهذا فإن "الشعر نوع من السحر لأنه يهدف إلى أن يدرك ما لا يدركه العقل"(١٨) دون معزل عن الرمز والحسّ الصوفي. وهكذا طابقت القصيدة الحديثة مفهوم الرؤيا، وبالتالي - مثلما يرى أدونيس - أن الشعر تأسيس باللغة والرؤيا(١٩) فهو بهذا مجال للكشف عن عوالم غامضة، تظل في حاجة للكشف، فعملية الكشف تظل مفتوحة على الاحتمالية والإثارة المستمرة، ولذة الكشف لا تتوقف عند معنى يقيني أو التواصلية البرهانية المقصودة لذاتها. وهذا ما يحقق البعث المتجدد، عبر تحوّله إلى فضاء دلالي استشرافي، تتقاطع فيه الإيحاءات المفتوحة.

فالرؤيا عماد الشعر المعاصر، ينفذ الشاعر بواسطتها إلى رحم الأشياء ليخرج من العالم الهلامي، الغامض، إلى الوجود الواقعي بقصيدة في تشكيل مادي، يحافظ فيها على التوازن بين العالمين، المثالي الهلامي، والمادي الواقعي، بين الموجود بالقوة، والموجود بالفعل. بما فيه من حقائق ظاهرية، فيَسْعَى الشاعر إلى زعزعة أطره وقواعده، ونظمه، وتشكيلاته المتداخلة فيحصل على ما قد يبدو فوضى في الظاهر بغية إعادة بنائه وفق منطق الرؤيا، متجاوزا بذلك حرفية الواقع، ومع ذلك يبقى النص الرؤيوي مؤشرا إليه ودليلا عليه.

فالرؤيا في الشعر المعاصر، منفذ يطل بها الشاعر على عالم خفي عن طريق المعرفة الحدسية معتمدا على الإلهام كبعد معرفي غير خاضع للعقل، ومنطقه، بتحويل ما هو ذاتي إلى موضوعي، الروحاني إلى مادي، الهلامي إلى هندسي، والفوضى إلى نظام.

وهذا ما يجعل القصيدة مرتبطة بذاتية مفرطة نتيجة التأزم الروحي. فتقوي الحسّ الباطني الصوفي، وتكثف الارتماء في أحضان عالم غامض، يَتَبطن فيه المجهول فكرّسَت هذه الرؤية نظرية النخبة، على غرار النخبوية الصوفية. فكانت هناك قطيعة معرفية، تولد عنها بتر التواصل الدلالي بين الباث والمرسل إليه، لغياب مرجعية العقل.

فالرؤيا تُلْبِسُ الشعرَ هالة من الغموض، وتدثره بفوضى دلالية، وتكسّر وتيرة النظام، وتحطم فيه الثبات، وتموه الأشياء في تراسل رمزي، متداخل تغيب فيه المفاهيم وتتداخل المقاييس وفق منظور باطني ذاتي متطرف غارق في الحلم، فيتحلل الشاعر في رحم الأشياء وجوهرها، عبر تجاوز وتخطي كل نموذج سابق. فتنفتح الرؤيا على دلالات إجمالية وتنأى عن الراكد، وتظل في توهج وحرارة العالم البكر، وهذا ما يُكرس "الغموض الذي يشكو منه البعض في طبيعة هذا الاتجاه ذاته"(٢٠) اللاغي للظاهر وما فيه من زيف شكلاني وجمود عقلاني مما شحن القصيدة الحديثة بحمولة تتجاوز مقولة العقل، وتتخطى أبجديات المنطق. فتلتف بالغموض ويتساوى فيها الشيء



عبد الوهاب البياتي

الفرق بين الرؤية والرؤيا ليس كميا بل نوعي. من حيث طبيعة الإدراك والمدرَك نفسه. فحين "تصبح الرؤيا كشفا لا يعود الرائي ينظر إلى العالم بعين الحس، وإنما ينظر إليه بعين الخيال أو العين الثالثة أو بعين القلب"

ونقيضه، وتظل مفتوحة على احتمالات متعددة مفارقة للمعنى اليقيني.

إن منطق الرؤيا خلق في القصيدة المعاصرة جواً يتلاطم بالغموض، يَزخر بالإبهام، من حيث أن الشعر الرؤيوي قفزة خارج المنطق، لمعرفة العالم الميتافيزيقي، إنه انقلاب من المعقول، وتحطيم للعلائق المعهودة، وإقامة علائق مفارقة لها وفق نظام مغاير يتوافق مع الرؤيا ومنطق الباطن، الذي ينبو عن الحس، ويتجاوز المنطق ويتخطى العقل، ويتجلى ذلك في العالم الماورائي اللامحدود، اللامرئي، واللامتحيز مجاله الحلم. وهنا تكمن الصعوبة حدّها في ترجمة هذا العالم الهلامي بأدوات الواقع. يقول أدونيس:

في عالم يلبس وجه الموت
لا لغة تعبره لا صوت
تولد عيناه (٢١).

إنها إشارة خاطفة لا يمكن للغة أن تترجم هذه المواقف، لأن الشعر الحديث شعر رؤيا "لا يتحمل الإطراء الفكري ولا يطمح أن يكون واضحا لأنه ينقل تجربة روحية غامضة بطبيعتها"(٢٢) وهذا ما يجعل الشعر العربي المعاصر يتّسم بظاهرة الغموض، لأن الرؤيا في حد ذاتها غامضة لا تعتمد التسلسل المنطقي. كما هو معروف في الشعر العربي القديم إلاّ فيما ندر. إذ الشعر المعاصر "يصدر عن حساسية ميتافيزيائية، تحسّ الأشياء إحساساً عضوياً، وليس وفق العلائق المنطقية"(٢٣). ومن الصعوبة بمكان أن تعكس لغة المنطق عالما غير خاضع للمنطق. فلكل من العالمين طبيعة. فهما يتعارضان ولا يتفقان. ولهذا يرفض الشعر العربي المعاصر التحليل المنطقي.

إن الشاعر تتجاذبه ثلاثة عوالم: الذات، والواقع والتراث "اللغة". وعليه أن يكتسب الاتزان بين هذه العوالم المتناقضة، ومن ثمة تبلغ الصعوبة حدّها. فعلى الشاعر أن يكون في الماضي والحاضر والمستقبل، أي في: التراث والواقع والذات.

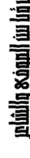
لقد جهد بعض شعراء الحداثة خلخلة هذه المعادَلة، بإعطاء أهمية قصوى للذات على حساب الواقع والتراث فأصبحت القصيدة تعكس "الحلم" أو هي الحلم مشخصاً، تتماس مع الجنون، الذي يحطم كل مفاهيم الواقع، للبَوْن الشاسع بين الرؤيا والواقع.

يتحدد الشعر العربي المعاصر بأنه رؤيا مثلما هو عند الإشراقيين. وهو كشف عن عالم يظل في حاجة إلى كشف كما يقول رينيه شار (٢٤) ، وفي هذا المعنى يقول أدونيس في قصيدة "أغنيتان للموت":

كأنه الموت إذا مرّ بي
يخنقه الصمت
كأنه ينام إن نمتُ
يا يدَ الموت أصيلي حَبْل دربي
خطف المجهول قلبي؛
يا يد الموت أصيلي
علّني أكشفُ كنه المستحيل
وأرى العالم قربي (٢٥)

غـالي شكري

الشعر الحديث شعر رؤيا "لا يتحمل الإطراء الفكري ولا يطمح أن يكون واضحا لأنه ينقل تجربة روحية غامضة بطبيعتها" وهذا ما يجعل الشعر العربي المعاصر يتّسم بظاهرة الغموض





فالشعر إذن هو تسمية ما لا يتسَمّى وعقلنة ما لا يُعقلن وقول ما لا يمكن أن يقال. فهو ترجمة رؤيا وخيال، "وبالتالي لن تكون لغة هذه الرؤيا الحلمية من مجففات القواميس المعلبة، بل هي تستمد أصولها من طبيعة الرؤيا ونوعية الحلم"(٢٦). إذن لا يمكن القبض على العالم الرؤيوي باللغة العادية المعيارية بأي نوع من المحاولة. فالشعراء والصوفية وَحْدَهم من يستطيعون أن يمسكوا بهذا الخيال أو الرؤيا في البكارة والعذرية، وعلى هذا فان الشعر المعاصر "تأسيس باللغة والرؤيا، تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل، لهذا كان الشعر تخطيا يدفع إلى التخطي"(٢٧) وتجاوز الراهن الآلي، والتطلع إلى عالم "تنقطع فيه مظاهر الارتباط المنظم المنسق بين المقدمات والنتائج والعلة والمعلول"(٢٨) لأنه عالم سحري غير مرئي، لا تدركه الرؤية الحسّية، إذ "الرؤيا الشعرية تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق"(٢٩) فالرائي - بهذا المفهوم - صاحب رؤيا نبوئية، إذ يطّلع على عالم غير ظاهري للعيان، بفعل الرؤيا التي تزيح الستار وتهتك الحجاب، ويتكشّف للشاعر ما لا قدرة له على قولبته وتشكيله، ولا يتأتى ذلك إلاّ بالانفصال عن المحسوسات في حالة النوم أو الحلم أو السكر أو الجنون وغياب العقل.

مهما يكن، إن النص الشعري وإن كانت مرجعيته خارجية كاللغة والإيقاع والشكل، فإنه يعبّر عن ذات غير مرئية. ويكون بذلك يعبّر بالعقل عن اللاعقل، بالمنطق عن اللامنطق، يقول أدونيس :

حين تمرين في جفوني

تغامر الشمس أن تضيئا،
يا لغة الحلم والسكون
يا قلقا في دمي هنيئا (٣٠)

إن الشاعر تعوزه لغة الحلم التي يغيب فيها العقل والمنطق، وهو لا يعول على الواقع الخارجي كثيرًا، إنما على الذات ومنطقها الخاص. يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة أغنية إلى الله:

الله يا وحدتي المغلقة الأبواب
الله لو منحتني الصفاء
الله لو جلست في ظلالك
الوارفة اللفاء
أجدل حبل الخوف والسّأم
طول نهاري
أشنق فيه العالم الذي تركته
وراء جداري
ثم أنام غارقا فلا يعرض لي
حلم ...(٣١).

فالشاعر تسيطر عليه انفعالات ذاتية، تغذيها الوحدة والعزلة والانسحاب من الواقع، والانفلات من صرامته، والالتحام بعالم الرؤيا، بحثا عن اليقين، نتيجة القلق المسيطر على العالم المعيش. يقول صلاح عبد الصبور:

لكن هذا الحزن مِسخٌ غامض مستوحش غريب
فقل له يا رب أن يفارق الدّيار
لأني أريد أن أعيش في النهار
(٣٢)

إنه رفض المصالحة مع العالم الخارجي أو التفاعل معه، لوجود البديل المتجلي في العالم الداخلي الرؤيوي، والاستعلاء على الواقع الخارجي وقوانينه ومنطقه الموضوعي، فيسعى إلى رَصْد الحالات الداخلية الغامضة بواسطة اللغة، والكشف عن عالم مجهول لا تحيط به اللغة المعيارية، لاتساع عالم الرؤية، فيعمد إلى لغة مكثفة إيحائية مركزة تختزل العوالم الخفية المجهولة، لأن "طبيعة الرؤيا الحديثة هي المصدر الحقيقي لما يشكوه البعض من "غموض" الشعر الحديث"(٣٣).

فالشاعر يرصد الإنفعالات، في الرحلة التي يقطعها في لاوعيه، من رؤى وأحلام، وذكريات ترسبت متجمعة في القصيدة فتكون بذلك "استجماعاً للحظات متتالية، يوحدها الحلم الواقعي، والإتكاء على قدرة الشاعر في غسل لغته اليومية وجعلها بيضاء منحنية"(٣٤).

وهكذا تكون خلاصة الرحلة في شكل بريق خاطف، يستلهم منه الشاعر رؤياه فيصور بطريقة غير مباشرة هذا الانفعال سواء في شكل لذة أو ألم، رجاء أو يأس. وبهذا تقاطعت الصوفية والحداثة في "الاستناد إلى عالم معقد وجمالية لا محدودة. وهذا سعيا وراء اكتشاف باطن الوجود ورسم صورته المشبعة بالتعدد والغموض"(٣٥) لكن هذا الغموض - ليس في كل الحالات - عبثا مجانيا وليس لعبة تعبيرية بريئة من الهم الفكري أو السياسي، ومن ثمة فإن النصوص الشعرية الحداثية، بمحمولها الفكري واتصالها بالقارئ تتوزع في اتجاهين:

■ الاتجاه الأول: تراكم ثقافي في النص الشعري عن طريق التناص وتراكم الرموز والرؤيا تراكما كميًا. في بعض الأحيان يذكرنا ببعض النماذج الشعرية في التراث، وما فيها من الأعيب الزخرفية والشكلية في عصر الإنحطاط.

■ الاتجاه الثاني: يوحي بثقافة دسمة، زخمة، ينوء باستيعابها القارئ المتخصص فضلاً عن الهاوي بما فيها الإغراق في الرؤيا والذاتية.



روجيه جارودي

الشاعر تسيطر عليه انفعالات ذاتية، تغذيها الوحدة والعزلة والانسحاب من الواقع، والانفلات من صرامته، والالتحام بعالم الرؤيا، بحثا عن اليقين، نتيجة القلق المسيطر على العالم المعيش.

ومهما يكن من أمر "الرؤيا التي هي نسغ الشعر (فإنها) تحمل في ذاتها بذرة الثورة. بكل ما تحمل الكلمة من معنى"(٣٦) وتتمثل هذه الثورية في البحث عن عالم بديل مفارق للواقع. وهذا ما دفع ببعض السورياليين والمتصوفة الى تناول بعض المسْكرات (*). إما تعاطياً أو تمثلاً - تعطيلاً للعقل وبحثاً عن عالم الجنون والرؤيا. بصرف النظر عن كيفية حصول غياب الوعي. يقول البياتي:

بَادَرَني بالسكر، وقال: انا الخمرُ وأنتَ الساقي

....

فناولني الخمر ووَسدني الكرمة محنونا

ها أنذا أسجد في الحضرة سكرانْ (٣٧)

هذه القصيدة تطفح بالسكر والجنون بحثاً عن عالم بديل يغيب فيه المنطق والعقل. حيث يرى الشاعر ما لم يُرَ، ولا يمكن له في حالة صحوة أن تراه عيناه. بل إن الشاعر في هذا العالم يهذي بالقياس إلى منطق العقل، وحيثياته، ولكن حقيقة الأمر إن "السكران هو الذي ينطق بكل مكنون"(٣٨) ومن ثمة كان تغييب العقل أمرًا ضروريا، يقول البياتي:

أهذي وهذه الخمر معي تهذي (٣٩)

ففي حالة السكر امتزج الشاعر بغيره، وصارا ذاتا واحدة. يقول في القصيدة نفسها:

مرآةً لي كنتَ فصرتُ أنا المرآة (٤٠)

إن الشاعر تحول - بفعل السكر - إلى خمر بعدما كان يشعر بالانفصال عنها، وامحت التعارضات، وتلاشت التناقضات، وتعانق "المرئي مع اللامرئي والمعروف بالمجهول والواقع بالمحسوس مع الحلم. هكذا تكتمل رؤيا الشاعر في جدلية الأنا مع الآخر الشخص والتاريخ، الذات والموضوع، الواقع وما فوق الواقع"(٤١).

إن ظروف العصر - التي تمَّ التطرق إليها في ما سبق - نخرت الشاعر، وجعلته يرتمي في أحضان عالم مفارق يحتدم بالجنون والسكر والرؤيا، بحثا عن اللامعقول، وعن نظام الكون الماورائي في براءته، وبكارته. يقول صلاح عبد الصبور :

كيف أُجَن
لأحسَّ بنبض الكون المختل (٤٢)

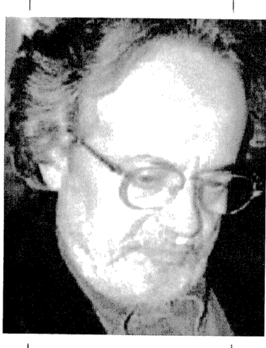
إن الكون في ظاهره مختل، بالقياس إلى العقل ومقدماته، فارتمى الشاعر في عالم صوفي متعال، يعتمد فيه على المعرفة الحدسية الإلهامية، فكان "الغموض لاعتماد الرؤيا على اللاوعي وعلى الجزء المبهم الغامض في ذات الإنسان"(٤٣)، يقول أدونيس:

قال لي الآن صدى منك
"لا عُمْرَ للسرّ الذي يحكي
عنّي وعنك"
أحسك في غريزة كشف
فأربط دقّ الثواني بقلبي وأعرف ما
سيكون بلهفي (٤٤)

لقد استبدل الشاعرُ المعاصر الواقع بالعالم الداخلي، وأصبحت الرؤيا هي منطق الشعر ولا منطق سواها، وفيها "تتحول اللغة إلى شفافية العالم، بوصفها انعكاسا رؤيويا للعالم، ترسمه وتعيد صياغته من موقع تفتيت عناصره وإعادة ربطها داخل بنية القصيدة"(٤٥).

فالرؤيا لا تؤخذ على ظاهرها بل يحتاج الرائي إلى ترجمتها وهذا ما نبغ فيه المتصوفة فأطلقوا عليه "علم تعبير الرؤيا" لأن الرؤيا لا تُحمل على ظاهرها إنما على باطنها فتؤوّل على خلاف ما هي عليه ،كما ورد في سورة يوسف عليه السلام. قال تعالى:

"إذ قال لأبيه يا أبت إني رأيتُ أحَدَ عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين، قال: يا بنيَّ لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيداً إن الشيطان للإنسان عدوٌ مبين"(٤٦). وقال تعالى على لسان يوسف وهو يخاطب المسجونَين "قال: لا يأتيكما طعام ترزقانه إلاّ نبأتكما بتأويله قبل أن يأتيكما ذلكما مما علمني ربي"(٤٧). وقال تعالى على لسان العزيز: "وقال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسَات يا أيها الملأ أفتوني في رؤياي إنْ كنتم للرؤيا تَعْبُرون "(٤٨).



أدونيس

من خلال هذه الآيات تبدو في الرؤيا أشياء لا يقبلها العقل. لذلك كان علم تعبير الرؤيا "ومعنى التعبير الجواز من صورة ما رآه (الرائي) إلى أمر آخر"(٤٩) ومن ثمة فهو يرى بالقلب لا بالعقل، أي: تعليل الحوادث بغير أسبابها الموضوعية، يقول أدونيس:

لأني أبحرتُ في عينيْ
قلتُ لكم رأيت كل شيء
في الخطوة الأولى من المسافة (٥٠)

هذه النظرة التي تخترق الحجاب، وتهتك الستار وتتخطى الحسّ، وتتجاوز الواقع، لا تكون إلاّ لمن رأى ما لا يُرى. ولا تكون إلاّ لمن تمتع بحاسة الذوق، وتطلّع بالرؤيا وكان صاحب حدس ونبوءة، حيث تأكّدت معاينة الشاعر لما رأى بتكرار "قلت لكم" أربع مرّات في القصيدة.

لقد تأكد أن طبيعة الرؤيا "مظلمة مبهمة، لا يتناولها مقياس العقل"(٥١) متدثرة بالغموض عن طريق هدم معادلات الواقع والزمن والمنطق والعلائق، ليقيم الشاعر منطقا مغايرا هو علم التعبير من حيث هو "علم بقوانين كلية يبني عليها المعَبر عبارة ما يُقصّ عليه"(٥٢) ولا ينطلق المعبِر في تأويل الرؤيا من مقولات العقل، وإنما بعملية بعيدة عنه تتجلى في القلب - تجاوزا - ولذلك "من فسّر القلبَ بالعقل فلا معرفة له بالحقائق كما يعبّر ابن عربي"(٥٣) لأن القلب هو محل الوحي والإلهام والخطرات الحدسية، وفيه تتجمع الأضداد التي لا يمكن للعقل أن يجمعها في لحظة الوعي فترتج اللغة، وكثيراً ما تخون

إن الكون في ظاهره مختل، بالقياس إلى العقل ومقدماته، فارتمى الشاعر في عالم صوفي متعال، يعتمد فيه على المعرفة الحدسية الإلهامية، فكان "الغموض لاعتماد الرؤيا على اللاوعي وعلى الجزء المبهم الغامض في ذات الإنسان"

الرائي في احتواء ذلك العالم، وفي هذا المعنى يقول أدونيس:

في عالم يلبس وجه الموت
لا لغة تعبره لا صوت
تولد عيناه (٥٤)

لقد تكررت الرؤيا عند أدونيس خاصة وشعراء الحداثة عامة كعنوان لقصائدهم، أو كمضمون، أو كتجربة لأنهم يسعون إلى تخطي الواقع وهدمه ليبنوا على أنقاضه عالما جديداً، لا يمكن أن يتحقق في عالم المعقول، حيث يجتمع ما لا يجتمع وتتصالح الأضداد وتتزامل المتناقضات، يقول أدونيس في قصيدة رؤيا:

ورأيت أن الهاربين غداً
والعائدين غداً
جَسَد أمزقُه على ورقي
ورأيتُ. الغيم حنجرة
والماء جدران من اللهب
...
ودخلت في طقس الخليقة في
رحم المياه وعذرة الشجر
فرأيت أشجارا تراودني (٥٥)

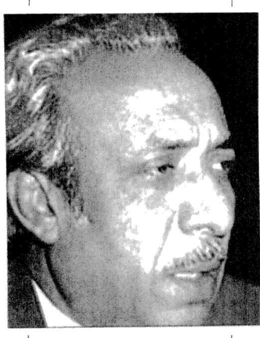
الشاعر متحقق من رؤياه، لقد تكرر لفظ رأيت ثلاث عشرة مرة بلفظه، ومرة واحدة بمعناه "نظرتُ" وهذا ما يؤكد أنه ملحّ على الرؤيا، وأنه عاين عالماً لا يمكن اختزاله في ألفاظ محددة، ولهذا استرسل في الرؤيا وإلاّ كيف تكون جدران الماء من النار؟ فهذا لا يقبله العقل المنطقي، وكيف تراود الأشجارُ الشاعر. فهذا لا يتحقق إلاّ في غياب الوعي حيث الرؤيا والحلم، و"فكرة الحلم هنا لا بد أن تنقل القارئ إلى جوه (أي جوّ الحلم) وتتيح له فرصة إطلاق الرغبات والغرائز والمشاعر الباطنية الكامنة التي لا يمكن التعبير عنها في حالة الوعي"(٥٦).

هكذا هي الرؤيا منطقها خارج منطق العقل، وبالتالي لا يفقه لغتها إلاّ من كان يحمل شفرتها، وسَبر أغوارها بالتصوف، وعايش تجربته، لأن الرائي -كما يقول أدونيس- "ذاهل تحت شاشة الرؤيا"(٥٧).

وعلى هذا نجد بأن نظام الشعر العربي المعاصر لا يقيم للمنطق وزنا، ولا للعقل مكانا بين عناصر الصورة حيث لا نجد وشائج تربط بعضها ببعض. إذ المعنى الشعري لا يكمن إلاّ في أعماق الشاعر. وبالتالي هذه العلائق لا يدركها إلاّ الشاعر في عالم الغيبوبة، في الحلم أو الرؤيا. فيسعى إلى إخراج هذا الغامض اللامرئي، اللامحدود، في شكل موضوعي محدد. ومن ثمة يكون الغموض في القصيدة أو في خطابات الصوفي، وقد يصل في أغلب الأحيان إلى حدّ الإبهام والاستغلاق.

إن الحلم - الرؤيا - مرتبط بالقصيدة المعاصرة، على مستوى الصورة في مستواها الغامض (الرؤيوي) وفي تأبيها واقعيا في شكل نظام لغوي. وقد لا تترجم اللغة المنطقية الموضوعية بمعياريتها الواقع الحلمي اللامنطقي، لأن اللغة أصلا نظام تواضعي لما هو محسوس، وموجود في الواقع المادي بالفعل.

فالشعر إذن هو تشكيل وهندسة، وتنظيم وترجمة وترتيب للحلم، وبتعبير آخر هو إعادة بناء الواقع على ضوء الحلم، وهذا منهج المتصوفة في تعاملهم بين قُطبي رحى الواقع والرؤيا. لكنّ الحلم في كثير من الأحايين يتأبى على الترجمة، فيجد القارئ المتخصص صعوبة في قراءة هذه الأشعار الغارقة في ذاتية مفرطة إذ "يضرب الخيال الشعري باطشا بالمنطق العقلي. خالقا لنفسه منطقا مغايراً"(٥٨) لأن للباطن لغته، وللظاهر لغته. ولا تتم الترجمة الباطنية إلاّ في حالة تغييب العقل الواعي والحواس. يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة رؤيا:



صلاح عبد الصبور

في كل مساء،
حين تدق الساعة نصف الليل
تذوي الأصوات
أتداخل في جلدي. أتشَرّب أنفاسي
وأنادم ظلي فوق الحائط
أتجول في تاريخي أتنزّه في تذكاري
أتحد بجسمي المتفتت في أجزاء اليوم الميت
تستيقظ أيامي المدفونة في جسمي المتفتت
أتشابكُ طفلا وصَبيا وحكيما محزوناً
يتألف ضحكي وبكائي مثل قرار وجواب (٥٩)

حين تغيب الحواس تفتح الرؤيا الداخلية، وفي هدأة الليل يغوص الشاعر في عالم الباطن فيتّحد بنفسه على خلاف ما كان يشعر به من انفصال عن ذاته في الواقع، فيعود به اللاوعي إلى أيام لا يمكن للعقل الواعي أن يدركها، خارج منطق الرؤيا.

يظهر الجوّ الصوفي سافرا، فالعنوان هو "رؤيا" لاعتماده على البصيرة الداخلية، فحين تغيب الحواس تفتح الرؤيا الداخلية، وفي هدأة الليل يغوص الشاعر في عالم الباطن فيتّحد بنفسه على خلاف ما كان يشعر به من انفصال عن ذاته في الواقع، فيعود به اللاوعي إلى أيام لا يمكن للعقل الواعي أن يدركها، خارج منطق الرؤيا.

---

* كاتب وأكاديمي من الجزائر

الهوامش والإحالات

١- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر . تحقيق وتعليق ، محمد عبد المنعم خفاجي . دار الكتب العلمية- بيروت - د .ط . د .ت . ص: ٦٤ .

٢- سيد قطب: كتب وشخصيات . بيروت . دار الشروق . د .ط . د .ت .

٣- أدونيس: خواطر حول الشعر: مجلة الثقافة والثورة . ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر- د .ع . د .ت . د .س . ص:١٠ .

٤- أدونيس: زمن الشعر ـــ دار العودة- بيروت-ط٢- ١٩٧٨- ص: ٩ .

٥- أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري ـــدار المعرفة- بيروت- د .ط- د .ت - ج. ٤ - ص: ٢٠٩ .

٦- أدونيس: صدمة الحداثة-دار العودة- بيروت-ط٤-د .ت- ص: ١٦٧ .

٧- أدونيس: مقدمة للشعر العربي-دار العودة-ط٣-١٩٧٩- ص: ١٢٠ .

٨- فاضل ثامر: جدلية الحداثة-مقال ضمن كتاب (الشعر ومتغيرات المرحلة، حول الحداثة، وحوار الأشكال الشعرية الجديدة)-وزارة الثقافة والإعلام-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-د .ط-١٩٨٦-ص: ٩١ .

٩- أدونيس: صدمة الحداثة . ص: ١٦٦ .

١٠- المرجع نفسه . ص: ١٦٩ .

١١- د. عبد الأمير الأسقم: الفيلسوف الغزّالي . إعادة تقييم لتطور منحناه الروحي . سلسلة زدني علما . دار عويدات- بيروت- ط. ٢ . ١٩٧٧ . ص: ٩٧ .

(*) يقصد أدونيس الرؤيا.

١٢ - أدونيس: صدمة الحداثة . ص ١٦٨ .

١٣- عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة ـــدار الكتاب اللبناني- المكتبة المدرسية-بيروت-د .ط-١٩٨١- ص: ١٨ .

١٤- أدونيس: مقدمة للشعر العربي- ص: ١٢٠ .

١٥- أبو العلا عفيفي: مقدمة كتاب فصوص الحكم لابن عربي-دار الكتاب العربي-بيروت-ط. ٢-١٩٨٠- ص: ٩ .

١٦- المرجع نفسه . ص: ١٠ .

١٧- أدونيس: صدمة الحداثة- ص ١٦٨ .

١٨- أدونيس: مقدمة للشعر العربي- ص: ١٢٦ .

١٩- ينظر أدونيس: زمن الشعر- ص: ١٣٠ .

٢٠- أدونيس: مقدمة للشعر العربي . ص: ١٢٤ .

٢١- أدونيس: الآثار الكاملة . دار العودة بيروت- ط١- ١٩٧١-ص : ٣٣٥ .

٢٢- د. غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ . بيروت . دار الآفاق الجديدة . ط. ٢ . ١٩٧٨ . ص: ١١١ .

٢٣- المرجع نفسه . ص: ١١٠ .

٢٤- المرجع نفسه ـــ ص: ١٠٨ .

٢٥- أدونيس: الآثار الكاملة . م. ١. ص: ١١٩ .

٢٦- د. غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ . ص: ١٦ .

٢٧- أدونيس: مقدمة للشعر العربي . ص: ١٠٢ .

٢٨- د. غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ . ص: ١٦ .

٢٩- د. سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث ـــ مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية- دار النهضة العربية- بيروت-ط. ٣--١٩٨٤ص٨٧ .

٣٠- أدونيس: الآثار الكاملة . م. ١ . ص: ١٢٥ .

٣١- صلاح عبد الصبور: الديوان . بيروت . دار العودة . ط. ٤ . م. ١ . ص: ٢٠٤ .

٣٢- لمصدر نفسه . ص: ٢٠٨ .

٣٣- د. غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ . ص: ١٢ .

٣٤- إلياس خوري: الذاكرة المفقودة- دراسات نقدية- مؤسسة الأبحاث العربية-بيروت -ط. ١ . ١٩٨٢ . ص: ٢٠١ .

٣٥- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث- ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر-د .ط-١٩٧٩- ص: ٣٦٤ .

٣٦- روجيه غارودي: وعود الإسلام-تعريب مهدي زغيب-الدار العالمية للطباعة والنشر-بيروت-ط١-١٩٨٦-ص: ٢٢٧ .

(*) ينظر: فاضل ثامر . جدل الحداثة في الشعر . مرجع سابق . ص: ٥٠ .

٣٧- عبد الوهاب البياتي: مملكة السنبلة . بيروت . دار العودة . ط. ١ . ١٩٧٩ . ص: ٣٤،٣٣ .

٣٨- عبد الوهاب الشعراني: الطبقات الكبرى المسمات: لوافح الأنوار في طبقات الأخيار . مصر . مطبعة أحمد حنفي . د .ط . د .ت . ج. ١ . ص: ٩٣ .

٣٩- عبد الوهاب البياتي: مملكة السنبلة-دار العودة-بيروت-ط٢-١٩٧٢- ص ٣٤ .

٤٠- المرجع نفسه . ص: ٣٥ .

٤١- أدونيس: مقدمة للشعر العربي . مرجع سابق . ص: ١٢١ .

٤٢- صلاح عبد الصبور: الديوان م. ١ . ص: ٢٥٤ .

٤٣- د. مصطفى محمد هدارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث-مجلة فصول-مصر-ع. ٤-م. ١-١٩٨١-ص: ١٢٠ .

٤٤- أدونيس: الآثار الكاملة . م. ١ . ص: ١٢٤ .

٤٥- إلياس خوري: الذاكرة المفقودة . مرجع سابق . ص: ٢٠١ .

٤٦- قرآن كريم: سورة يوسف الآيتان: ٥،٤ .

٤٧- قرآن كريم: سورة يوسف الآية: ٣٥ .

٤٨- قرآن كريم: السورة نفسها الآية: ٤٣ .

٤٩- محي الدين بن عربي: فصوص الحكم . مرجع سابق . ج. ٢ . ص: ٨٦،٨٥ .

٥٠- أدونيس: الآثار الكامنة . م. ١ . ص: ٣٨٨ .

٥١- ماري مادلين داقي: معرفة الذات- ترجمة نسيم نصار-منشورات دار عويدات-بيروت-د .ط-د .ت-ص: ٤٨ .

٥٢- عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة . ص: ٨٨٧ .

٥٣- أدونيس: صدمة الحداثة . ص: ١٦٩ .

٥٤- أدونيس: الآثار الكامنة . ص: ٣٣٥ .

٥٥- أدونيس: الآثار الكامنة . ص: ٤٥٧،٤٥٦ .

٥٦- د. محمد مصطفى هدارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث . مرجع سابق . ص: ١٢١ .

٥٧- أدونيس: الآثار الكاملة . م١، . ص: ٥٣١ .

٥٨- د. جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر . مهيار الدمشقي . مجلة فصول . مصر . م. ١ . ع. ٤ . ١٩٨١ . ص١٢٨ .

٥٩- صلاح عبد الصبور: الديوان م. ١ . ص: ٢٢٤ .

الرؤيا بين الصوفي والشاعر

النهايات في روايات صنع الله إبراهيم

د. عبد المالك أشهبون *

يحتاج صنع الله إبراهيم إلى بطاقة تعريف ليقدم للقارئ العربي، فهو أحد أهم الأصوات الروائية العربية المتفردة، منذ أن فاجأ الجميع بروايته الصغيرة ذات الأسئلة الكبيرة: "تلك الرائحة" (١٩٦٦)، والتي أقامت الدنيا ولم تقعدها بعد أن طالها المنع في كثير من الدول العربية. لكن صنع الله لم يقف عند حدود هذه الرواية/الحدث بل صمم على أن يكتب بذات الإيقاع روايات أخرى من قبيل: "اللجنة"، و"بيروت بيروت" و"ذات" و"وردة" و"أمركانلي"... أما آخر أعماله في هذه السياق، فيتعلق الأمر بمذكراته التي وسمها بـ: "يوميات الواحات" (٢٠٠٥). يستعيد خلالها تجربة الاعتقال السياسي التي كانت موضوعاً أساسياً في روايته الأولى...



صنع الله ابراهيم

إلا أن الملاحظ هو أن عالم شخصيات صنع الله إبراهيم عادة ما يتراوح ما بين: عالم الواقع الهادر الذي يحيط بها ويهدد بابتلاعها، وعالم الخيال الذي تقيم فيه، وتعتبره جزءاً لا يتجزأ من عالم الواقع هذا. كما أن هذه الشخصيات تعيش في حالة حصار مطبق، وتتحرك داخل دوائر ضيقة شبه مغلقة، وفي الوقت نفسه، تتخبط في متاهات حياتية عصيبة، لا ينتج عنها سوى الأوهام والهذيان المحموم. وهذا ما يجعل بعض نهايات رواياته نهايات دائرية، تتبلور دلاليا من خلال المشاهد تلك المثيرة والغريبة التي تتخلل رواياته من بداياتها إلى نهايتها.

١. نهايات دائرية وتكرارية

إن معظم روايات صنع الله إبراهيم تخضع للبناء الدائري في الكتابة، حيث تتماهى فيها البداية بالنهاية وتتشابهان. ففي "تلك الرائحة"، تبدأ الرواية بعودة الراوي/الشخصية الرئيسية إلى الحجز، وتنتهي بعودته من بيت جدته إلى البيت. كما تبدأ رواية "نجمة أغسطس" بالسفر وتنتهي أيضاً بالسفر. كذلك الشأن بالنسبة إلى رواية "بيروت بيروت". فالراوي يبدأ حكايته بوصف ركوبه الطائرة، وينهيها بالحديث عن استعداده للسفر من جديد.

١.١. السرد الحلزوني (نهاية: "تلك الرائحة")

إن التخفف من صرامة الحبكة - بالمفهوم التقليدي - في بعض روايات صنع الله إبراهيم، يتم استبداله بسرد هواجس وتخيلات الشخصية الرئيسية التي تقدم لنا مجهولة الهوية وبلا تسمية. وبالعودة إلى روايته الشهيرة "تلك الرائحة"، نجد أن هذا العمل لا يخلو من لمسات فنية مغايرة، تقوم، بالأساس، على التضحية بالحبكة الروائية التقليدية. وكما رأينا ذلك من قبل، تفتتح الرواية منذ البداية من وسط الأحداث، وبالضبط لحظة الإفراج عن السجين، ليعود إليه بعد ذلك بدون تهمة هذه المرة.

فقد أصبح السجين مرفوضاً من طرف أقربائه وأصدقائه الذين امتنعوا، كل بطريقته الخاصة، عن إيوائه مؤقتاً، وتحجج كل واحد منهم بحجته تدفع عنه تهمة إيواء شخص له سوابق. بحيث لم يجد حتى عنواناً مؤقتاً محدداً يستدل به البوليس عن مقر إقامته، ليعود على التو إلى السجن.

وفي السجن يبدأ بالتذكر واسترجاع لحظات الاعتقال، وما قبل السجن عبر سلسلة من التداعيات المؤلمة، ثم يفرج عنه لاحقاً بعد أن قبلت أخته إيواءه في شقتها في مصر الجديدة، لتبدأ بعدها

دورة حياتية جديدة، هي عبارة عن حلقة دائرية مغلقة.

في البداية يشرع السارد/الشخصية المحورية في المشي على غير هدى، كما سيزور بعض معارفه وأصدقائه القدامى هنا وهناك، ثم يعود بعدها إلى البيت، منتظراً العسكري الذي يحمل له دفتر التوقيع، ليوقع فيه، فيكتب العسكري اسمه أمام اليوم وينصرف، وهكذا دواليك، في دورة دائرية لا تنتهي، وبلا أي جديد من شأنه تكسير إيقاع هذا التجوال اليومي الرتيب.

والملاحظ أن أحداث هذه الرواية الصغيرة الحجم، تبدو لنا في واقع الأمر خالية من حبكة تستند إليها. فهي، إذ تقتصر على مجموعة من الأحداث النموذجية الكبرى، تبني أساسا على مجموعة لا حصر لها من الأفعال الصغرى المقتضبة التي لا تقوم على منطق واضح (١). هكذا يمكن اختصار «أحداث» الرواية في خروج السارد من سجنه، وتجوله في شوارع المدينة وأزقتها، وانتقاله إلى أمكنة مختلفة عبر المترو والأتوبيس.

خلال جولات السارد التلقائية يتم فسح المجال للذاكرة كيما تستعيد شريط الماضي عبر أزمنة مختلفة وأمكنة متنوعة لا تزال تعيش في أعماقه، مع التأكيد على أن «الوضعية الأولى التي منها انطلق لا تتغير والأفعال لا تنمو عبر الزمن بل تتشابه بدون أن يشدها منطق سببي واضح المعالم وهي لا تتطور بل تتوزع وتتشتت»(٢).

وفي النهاية، وبعد سلسلة من الجولات التي لا هدف منها، سيزور السارد بيت جدته، وسيكون اللقاء خاليا من أجواء الدفء والحميمية المفترضة. ليكتشف من خلال حواره مع جدته نبأ وفاة أمه منذ أسبوع. حيث تخبره الجدة عن لحظات الاحتضار وأخيراً الموت، ليردف السارد قائلاً: «وتطلعت في ساعتي. كان موعدي مع العسكري يقترب. وقمت واقفا. وقلت: يجب أن أذهب الآن. وودعتهن. ونزلت السلم. وغادرت البيت. واخترقت الشوارع الجانبية حتى ميدان رمسيس. ثم اتجهت إلى محطة المترو...»(٣).

كانت خطوات السارد تواصل قطع الدروب ذاتها كل يوم بدون أن يحدد لها وجهة أو هدفاً...يدخل المنزل ثم يخرج لتستقبله الشوارع مرة ثانية. فمثل هذا الأسلوب لتصريف واقع الملالة والسأم لا يقل إيلاماً من وضعية الاعتقال؛ إنه نوع آخر من «الاعتقال» الجبري المفروض، نلفي معه الشخصية - وهي في حالة سراحها. أكثر ضجراً من يوميات المعتقل.

وهكذا يعود السارد قافلاً إلى البيت ليتدارك موعد التوقيع الروتيني في دفتر الحضور، في الزمان والمكان المحددين.

الزمن الروائي، زمناً دائريا تكراريا، تتحرك في نطاقه الشخصية فيما يشبه مراوحة الذات للفضاء نفسه؛ من شارع إلى شارع، ومن سرداب إلى سرداب، ومن بيت إلى بيت.

وهنا يصبح معه فعل التوقيع مفصلاً نصياً من المفاصل المركزية في "تلك الرائحة". بواسطة هذا الفعل الروتيني يتحقق التكرار الدائري الذي طبع الرواية من بدايتها إلى نهايتها. ذلك أن دوام التركيز على شيء بعينه يتحول إلى لا تركيز، وهذا اللاتركيز يخلق السأم والدوار. وهنا ينعدم الفعل الذي يصل الذات بالموضوع ليحدث التواصل المنشود.

أما الزمن الروائي، فيغدو - موازاة مع ذلك - زمناً دائريا تكراريا، تتحرك في نطاقه الشخصية فيما يشبه مراوحة الذات للفضاء نفسه: من شارع إلى شارع، ومن سرداب إلى سرداب، ومن بيت إلى بيت. ويتمثل الزمن هنا في شكل دائرتين متداخلتين كحلقتين في سلسلة: الحلقة الأولى هي العالم الخارجي الذي يحيط بالبطل من كل صوب، والحلقة الثانية هي عالمه الداخلي الذي يقيم فيه. إذ تمثل الذات مركز الدائرة. أما أطرافها فهم أولئك الذين يحيطون به، أو يدورون في فلكه.

نخلص هنا إلى أن النهاية في: "تلك الرائحة" هي مجرد تكرار لفعل يعاد مرات، وهو فعل مجيء الشرطي لمراقبة حضور السارد؛ وبالتالي تظل الرواية مفتوحة الآفاق. بمعنى أن هذا الفعل نفسه سيغدو العمود الفقري الذي سيتأسس عليه النص من بدايته إلى نهايته. من هنا يشير النص بوضوح إلى تشكل الحركة الدائرية، كما لو كان الأمر عبارة عن دورة زمنية حتمية في دائرة مغلقة(Circuit fermé) أو قدر جبري لا معدى عن وقوعه، وما على السارد إلا أن يسير تجاه قدره، إرادياً أو لا إرادياً، شعورياً أو لا شعورياً.

٢.١. السرد التكراري (نهاية رواية: "ذات")

تحاول الشخصية الرئيسية في رواية: "ذات" مراراً وتكراراً أن تقف أمام العديد من حالات الفساد المستشري في وسطها الاجتماعي دون جدوى. ويبدو أنها عجزت عن التصرف الإيجابي في فعل شيء ما ترد به حقها الضائع، وما لحقها من ضرر بعد أن اشترت سمكاً فاسدا.

تتساءل الشخصية في حوار داخلي يائس، يشي بالاستسلام للأمر الواقع، والقبول السلبي بكل ما يجري: «ماذا تفعل الآن؟ تذهب إلى البقال وتحاول استرجاع نقودها؟ وفي حالة رفض البقال هل ستقدم في شأنه شكاية إلى المكتب الذي يئست من التردد عليه لنفس القضايا(قضايا الأغذية الفاسدة) بدون جدوى؟ أم أنها ستتجه إلى مركز الشرطة لتبلغ عنه؟ وخلالها تردد على ذهنها جواب أمين الشرطة»سمكة فاسدة؟ يبقى متكليهاش«، لتردف قائلة: »معه حق. فالموضوع تافه. شديد التفاهة. شعرت بالدموع تتجمع في عينيها، فألقت بالسمكة والرنجة في صفيحة القمامة، وتحاملت على نفسها، فغادرت المطبخ واتجهت بخطوات متثاقلة إلى المبكى: المرحاض«(٤).

إن النهاية هنا هي عبارة عن حركة لولبية دائرية لا تفضي إلى أي مخرج، بل هناك مراوحة للذات وتكرار رتيب إلى حد الملل من جراء تشابه المواقف والموضوعات والنماذج البشرية نفسها. فدائما تصطدم هذه الشخصية بمظاهر الغش والفساد والتدليس، ولا تتردد في الدفاع عن حقها لدى المعنيين بالأمر، ودائماً تكون النتيجة محبطة، ومخيبة للآمال...إذ إن زمن الفساد بتعدد مظاهره، كان بمثابة الدائرة التي تبتلع كل محاولات انفلات شخصية "ذات" (يتطابق في هذه الرواية اسم عنوانها:"ذات" مع اسم الشخصية الرئيسية:"ذات") من شرنقة التكرار الممل. وإذا كان هذا الراهن فاسداً، فإنه يتضمن بذور الفساد في الزمن القادم/المجهول، مادامت التربة مخصبة لمثل هذه البذور الفاسدة. وهذا ما يجعل من طموح الشخصية الخلاص من هذه الدائرة الجهنمية لا تشي بمؤشرات التحول على المدى القريب ولا حتى البعيد، ذلك أن دائرة العلاقات تضيق وتضيق، ولا أمل في مستقبل أفضل.



هذه الوضعية القاتمة هي التي أوصلت "ذات" إلى مرحلة اليأس من أن تغييراً ما يمكن أن يتحقق في ظل تلك الأوضاع المتعفنة والفاسدة على كافة المستويات. فكل جديد ما هو إلا نسخة رديئة عن القديم الفاسد. إذ إن رتابة أيامها تزداد ترسخاً، ولا أمل في انفراج هذه الدائرة التي تكبس على أنفاسها بقوة، بل كل ما هناك لا يعمل إلا في سبيل استكمال هذه الدائرة الجهنمية، مع استحالة البحث الإنساني عن خلاصه، وسط أجواء يخيم

النهايات في روايات صنع الله إبراهيم

عليها القلق والفزع والانقباض، ليصبح البحث عن الخلاص نوعاً من العبث، في عالم خارجي يصر على إهدار المبادئ الأولية لحقوق الإنسان من كرامة وحرية وحقوق.

فكل المحاولات التي قامت بها "ذات" من أجل فضح ما يحدث في مجالها الجغرافي الضيق، لا جدوى منها، لأن من يبحث عن التغيير في سراديب الإدارة الفاسدة، وفي دائرة بشرية متعفنة شبيه بالمحاولات السيزيفية في واقع تتجذر فيه عناصر ممانعة التغيير المنشود؛ خصوصا إذا كانت سوداوية الحاضر ستطول بظلالها الآتي. وفي المقابل، لا تعيش الشخصيات ضياعاً فردياً فقط، بل ضياعا إنسانيا، وما التيه في الطرقات، والسراديب إلا رمزاً من رموز هذا الضياع.

هكذا لا تكون أطراف الدائرة بمركزها وأطرافها سوى رموز مأساة وجودية في مجتمع فقد الطموح إلى الغد الأفضل. وتلك الرؤية المأساوية تتلبس شخصيات صنع الله منذ الطفولة، تلازمهم ملازمة قدرية لا فكاك من سطوتها، كما تشكل ميسم النهاية في كل من "تلك الرائحة" و"ذات".

فلا تتماثل عناصر محتوى الروايتين فحسب، فالتناظر حاصل حتى في مبناهما الفني. هذا المبنى يتحقق، مرة أخرى، من خلال تنويعات متشابهة في الصياغات الروائية اللاحقة بدرجات متفاوتة. ذلك أن حركة البطل في كلتا الروايتين ليست سوى حركة دائرية، لا توحي بمخرج من الشرنقة التي تحاصر فيها الشخصية. بالإضافة إلى ذلك، فإن كل محاولات الإفلات من ذاك الحصار النفسي والاجتماعي المضروب حول هذه الشخصيات محكوم عليها بالفشل الذريع. وحتى ما يبدو ظاهرياً أنه حركة داخل دائرة مغلقة ما هو إلا حركة وهمية، تقابلها حركة «فعلية» خارجية تشارك الحركة الوهمية، أي أنها تسير في المدار المغلق نفسه.

هكذا تتحول الحركة الداخلية في النص، إلى نوع من الدوران الحلزوني الذي يرتفع مرة، ولكنه سرعان ما يهوي إلى القاع مرات، بحيث يستعصي على الشخصية الانفلات الإيجابي من هذه الدائرة الحلزونية المفرغة، والمغلقة في الآن ذاته، لتأسيس خط تطوري متصاعد، يأذن بنهاية ما لهذه الدورة الحياتية التي لا مخرج لها.

فالخاتمة في كلتا الروايتين لا توحي بجديد، ولا تشي بانطلاق حياة أخرى. إذ لا أمل في خروج الشخصية من تلك الحركة اليائسة داخل أسوار غربتها وإحباطها، وفقدان قدرتها على التواصل مع الناس. وهنا نجد أنفسنا بإزاء طقس لا نهائي، يتخذ من الصمت مثله الأعلى، ويقوم على بث وعي موجع - من جانب الروائي - بحقائق المجتمع العربي المتصف بـ:العشوائية، والتنوع، والانقطاع، واللاغائية.

> **تتصف نهايات الروايات التقليدية بحد أدنى من المعقولية التي تجعل أحداث النهاية مبررة ومستساغة في الوقت عينه. إلا أن نوعاً مباغتاً وصادماً من النهايات برز إلى الوجود مع الرواية العربية الجديدة**

وعلى ما يبدو، فإن صنع الله استطاع أن يجيد التعبير عن تلك الحالة المأزومة أيما إجادة. مشخصاً العوامل المباشرة وغير المباشرة لوقوع الشخصيات في شرك هذا الدوران الرتيب الذي لا يؤدي إلا إلى الموت البطيء. كما يجسد لنا ذلك السلوك الفردي طبيعة المضمون العبثي الثاوي في مغامرات الشخصية الرئيسية. أما مظاهر هذه الدورة الجهنمية فتكتمل في إغلاق الروائي كل المخارج المحتملة التي قد تنتهي بها أحداث الرواية. وذلك ما يدفع القارئ إلى التساؤل الملح حول طبيعة هذا النوع من النهايات التي يقترحها صنع الله إبراهيم.

- فهل توفقت هذه النهايات في إيجاد مخارج مناسبة لمصير تلك الشخصيات، في أفق الخروج من هذه الدائرة التي تضيق كلما تقدم السارد في سرده؟

قد تتعدد وجهات النظر في الموضوع وتختلف. فهناك من سيزعم أن هذا النوع من النهايات، لا يشكل نهاية بالمفهوم المتعارف عليه، ليحكم على الرواية بأنها ليست محكمة البناء ولا تحتكم على تصميم منسجم، ما دامت لا تفتح النص ولا تغلقه، كما أن هناك من سيجد في منظور صنع الله للكتابة الروائية المختلف ما يبرر هذا النوع من النهايات، ويجعله أمراً يدخل في نطاق التجديد الروائي المرتبط بحركية الواقع الخارجي. أما هذه النهايات، من منظور صنع الله إبراهيم، فما هي إلا استعارة للعبث واللامعقول الذي يعتبر جزءاً لا يتجزأ من رواياته، ومن حركية المجتمع أصلاً.

٢ - نهايات كافكاوية: مرعبة وشاذة

تتصف نهايات الروايات التقليدية بحد أدنى من المعقولية التي تجعل أحداث النهاية مبررة ومستساغة في الوقت عينه. إلا أن نوعاً مباغتاً وصادماً من النهايات برز إلى الوجود مع الرواية العربية الجديدة، بحيث بدأ يفرض نفسه بقوة في الساحة الأدبية. ويتعلق الأمر بنهايات مفارقة و«لامعقولة».

ولقد شكلت معاناة بعض الروائيين النفسية الجسدية في زنازين بعض الأنظمة العربية القمعية عنصراً هاما في تنامي تيار العبث واللامعقول. فالأحلام المخيفة، والكوابيس الخانقة، والحالات العصابية الحادة، والشذوذ الجنسي المقرف...كلها علامات دالة على حضور هذا التيار الروائي المتميز في أدبنا العربي بشكل وازن.

ويمكن تتبع تلك الحالات النفسية العصابية في كل من:"ثلاثة وجوه لبغداد" لغالب هلسا، و"تصيبني من الأفق" لعبد القادر بن الشيخ، وكذلك في «هلوسات» غائب طعمة فرمان، وكوابيس شخصيات:السفينة" لجبرا إبراهيم جبرا. وتكتمل دائرة الرعب لديه في"الغرف الأخرى" التي اتسمت بروح سريالية وسوداوية بشعة.

ومن الطبيعي أن ينعكس هذا الجو العام الذي تدور في أجوائه أحداث الروايات على خطاب النهاية باعتبارها محصلة لما سبق من أحداث ووقائع. فقد جاءت نهاية "ثلاثة وجوه لبغداد" لغالب هلسا على الشكل التالي:«سرت نحو الباب، توقفت قليلا. ثم التفت خلفي. من تحت كتف أيوب برز شعر كثيف، ثم وجه لم استطع تحديد ملامحه. أخذ يرتفع، حتى ارتفع بالقدر الكافي، ثم ناداني.

- غالب. لا تنس أن تأتي للحفلة.

تأملت الوجه. كان وجها مجهولا، وكذلك الصوت كان من الصعب التعرف عليه، إذ كان مختنقا.

سوف أجيء للحفل بالطبع.

وأخذت اهبط السلم إلى الدمار»(٥).

كما نلمس نظير هذه النهايات الكابوسية، على مستوى المضمون، في نموذج نهاية رواية "ونصيبي من الأفق" لعبد القادر بن الشيخ: «كان ذلك حين استيقظت الأم العجوز، هنالك، في بيت مستطيل. فقصت على زوجها محتوى منامة مزعجة فصرخ في وجهها بادئ الأمر ثم طمأنها قائلاً: إنك تحلمين. فاستسلمت لدليل الليل وحاولت النوم. ولم تنم. ثم اختطفها نعاس الفجر.

لم أنم. يستمر الهذيان في تركيبة

الصمت على ورق الصمت عشية الصمت
وأنا أحلم الواقع» (٦).

وعادة ما يعتمد نظير هذا النوع من النهايات على التباس ما يعتبر نقطة انطلاق محورية في الرواية ككل، سواء تعلق الأمر بالتباس في مسار أحد الشخصيات، أو ضغط الزمن أو رعب المكان. وهذا ما يجعل القارئ يستنفر كل طاقاته لتتبع خطوات أحداث الرواية الملتبسة والتي عادة تفضي به، وبشكل فجائي، إلى هذا النوع من النهايات غير المتوقعة.

فقد نصاب بالحيرة والتردد عند قراءتنا لمفتتحات هذا النوع من الروايات، لأننا لا نعرف طبيعة السبب في هذه المشاهد المباغتة الصادمة والمفاجئة التي تنتصب أمامنا منذ الوهلة الأولى، ويزداد ذهولنا حينما نستكشف نظير هذا الخلط والالتباس في وسطها(وسط الرواية)، ما دمنا لا نحصل على حكاية تتقدم إلى أمام وفق مبدأ تعاقبي مألوف، بقدر ما نجد مراوحة الحكاية لذاتها. لكن ذلك يصبح ضرباً من العبث واللامعقول عندما يتعلق الأمر بنهايات مقرفة، ومخيبة لأفق انتظارنا. ذلك ما تقترحه علينا كل من نهايتي: "اللجنة" و"بيروت بيروت" لصنع الله إبراهيم.

١.٢. نهاية مرعبة (نهاية رواية: "اللجنة")

لا شك أن أغلب روايات صنع الله إبراهيم، تستمد مادتها الرئيسية من سيرته الذاتية، إلا أنها لا تنشغل بتسجيل الوقائع والأحداث قدر اهتمامها بجعل هذه الوقائع منطلقاً لتصوير الشخصية الرئيسية التي تعاني ما تعانيه من أزمات نفسية، وتيه اجتماعي وانسداد الآفاق ...

تنفتح رواية "اللجنة" لحظة بلوغ السارد إلى مقر اللجنة في الثامنة والنصف صباحا، أي قبل نصف ساعة من الموعد المحدد له. يقول السارد: «بلغت مقر اللجنة...». ولم يجد في الأمر غرابة عندما أبلغه الحارس أن اللجنة لن تأتي قبل العاشرة والنصف. حيث ستطول فترة الانتظار حتى الظهر.

من الملاحظ أن تقديم لفظة "اللجنة" جاء بالتعريف، ولكن بدون أية إشارة إلى طبيعة هذه اللجنة، ووظيفتها، وهدفها. وبذلك يخلق السارد تشويقاً ضمنياً لمعرفة اللجنة المعرفة والمجهولة في الآن عينه. ويأتي السرد اللاحق ليكشف عن حالة القلق التي تساور الشخصية، وهو على أهبة المثول أمام اللجنة المجهولة - المعلومة، بكل ما تحمله الكلمة من معان متعلقة بالبحث والتفتيش والتقصي، وبأوصاف المهابة والوقار والصرامة. فالقارئ، إذاً، مدعو منذ اللحظة الأولى لمشاركة السارد قلقه وانتظاريته المملة...

أما النهاية، فتجيء لتغلق دائرة كانت قد انفتحت منذ البداية مع وصول الشخصية إلى مقر اللجنة، دون أن تعمل هذه النهاية على رسم أفق ما، قد يشكل مخرجاً معيناً تفضي إليه نهاية الرواية. ذلك أن اللجنة ستُبقي الأمر على ما هو عليه، ولن تسمح بالأحداث كي تتطور صعداً نحو مخارج يحكمها قانون التطور. ولقد فطن السارد إلى هذه النتيجة في الصفحة ما قبل الأخيرة حين استسلم للأمر الواقع، موجهاً خطابه الممزوج بمرارة ساخرة «وأسارع فأقول إني لست من السذاجة بحيث أتصور أن الهدف لو تحقق سيكون نهاية المطاف، إذ من طبيعة الأمور أن تحل مكانكم لجنة جديدة، ومهما كان حسن نواياها وسلامة أهدافها، فلن يلبث الفساد أن يتطرق إليها، وتصبح عقبة بعد أن كانت علامة، ويتحتم إزالتها بعد فترة من الوقت، طالت أم قصرت» (٧).

كما تقر الشخصية بوجود حالات مجتمعية مماثلة تاريخيا، استطاعت فيها الجماعة أن تكرس منطق التغيير وأن تتغلب على كل المعيقات التي تنتصب أمام التقدم والتطور، وعن طريق عملية التغيير والإحلال المتكررة، ستفقد مثل هذه الجماعة تدريجياً ما لها من سطوة. وبكثير من التأسي والأسف يستطرد السارد قائلاً: «إلا أنني للأسف لن أكون هنا عندما يحدث ذلك، بسبب المصير المقرر لي».

إنها استنتاجات دالة تدفع على اليأس، وترسخ لدى الشخصية الاقتناع بالأفق المسدود، في ظل استمرار تعنت اللجنة، وقسوة أحكامها غير العادلة. أما نهاية رواية "اللجنة" فجاءت على النحو التالي: «كان الظلام قد حل، فوضعت تسجيلات هؤلاء المبدعين العظام في متناول يدي. وأخذت مكاني المفضل خلف المكتب، عند الحائط الأخير لمسكني.

مضيت أنصت للموسيقى التي ترددت نغماتها في جنبات الحجرة. وبقيت في مكاني، مطمئنا منتشيا، حتى انبلج الفجر.

عندئذ، رفعت ذراعي المصابة إلى فمي، وبدأت آكل نفسي» (٨).

في هذا السياق بالضبط، يستطيع القارئ أن يحدس طبيعة النهاية المقرفة التي ستؤول إليها أحداث الرواية لا محالة. وهنا تلعب الظروف المصاحبة لحدوث النهاية دوراً بارزاً في تصعيد الموقف إلى مرحلة التوتر الذي يتوج بسلوك شاذ تأكل فيه الشخصية بعضاً من جسمها، كأننا أمام كائن متوحش فقد إنسانيته وتحول إلى مخلوق آخر. من هذه الظروف ما هو طبيعي(الليل، إيقاع الموسيقى)، ومنها ما هو نفسي (الأرق، والإحباط، والإحساس بالغبن والجور).

هناك، إذاً، تقابلات واضحة بين كل من المفتتح والنهاية. فالسارد بلغ مقر اللجنة في بداية الرواية في الثامنة والنصف صباحاً، أما في النهاية فقد كان الظلام قد حل في غرفته، وبعدها رفع ذراعه المصابة ثم شرع في أكلها! إنه سلوك غريب وغير مبرر، وموقف غير منطقي ولا متوقع، ينم عن «مسحة كافكاوية» خيمت بظلالها على العديد من الروائيين الجدد. وهنا تتصل البداية بالنهاية اتصالا عضويا، تكون فيه النهاية «إجابة عن البداية، إذ يتخذ الراوي موقفا نهائيا من اللجنة التي حاكمته، ويضع نهاية لتصرفه وهو الشروع في أكل نفسه» (٩).

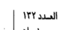
في هذه النهاية، يرتفع صوت اللامعقول، ليصبح ما مضى من غريب المواقف والسلوكات خميرة لتفجير النهاية، لذلك يتراجع صوت العقل والحكمة، أمام لا معقولية الواقع، ويخفت صوت التوازن والمنطق لينبجس صوت العبث واللامعقول. بحيث تفاجئنا الشخصية الرئيسية بتصرف لا تفسير له، وبعمل لا معقول.

هذه التصرفات الغريبة من لدن تلك الشخصية تروم تهييج أعصاب القارئ وحواسه، قبل أن تحاول إفهامه وإثارة ذهنه. وكأنما كانت الغاية من هذا النوع من النهايات هو إثارة حاسة القارئ بجرعة زائدة من حالات الشخصية في قمة غرابة تصرفاتها لتحسيسه بخطورة ما يجري، والابتعاد عن دغدغة شعوره بنموذج النهايات السعيدة... فقد يعتبر البعض أن مثل هذه النهايات سلبية، لكن إذا نظرنا إليها من منظور جدلي وجدناها إيجابية، ما دام التخلص من الطرف السقيم في الجسم قد يؤدي إلى حماية الذات من عدوى انتشار هذا المرض في سائر الجسم.

هكذا نستطيع القول إن أكل السارد لأطرافه هو بمثابة الحل الاستثنائي للمعضلة الشاذة التي يجد السارد نفسه أمامها، في سياق علاقته بلجنة غير عادلة ولا منصفة، تكيل له التهم، وتلزمه بأحكام لامعقولة/قاسية، كما تصر على تجريده من كل حقوق المواطنة، بله من إنسانيته حتى.

٢.٢. نهاية جنسية شاذة (نهاية رواية: "بيروت بيروت")

يفتتح صنع الله إبراهيم رواية "بيروت بيروت" بذهاب السارد(الشخصية الرئيسية) إلى بيروت، أما النهاية فيمثلها

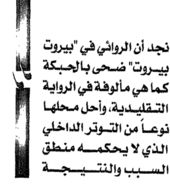


فعل عودته إلى مصر. وربما يتأسس فعل الذهاب إلى بيروت على خلفية منع نشر عمله الإبداعي في مصر، لتصبح بيروت هي الحل الوحيد والأنسب لإنقاذ المخطوط من الضياع، وإخراجه إلى حيز الوجود في بلد طالما ردد المثقفون على أنه الرئة الأساسية التي يتنفس فيها المثقفون هواء الحرية المفقود في أوطانهم. فالسفر، على هذا الأساس، له أهمية خاصة، لأنه ليس مجرد تيمة عرضية في الرواية، فلا معنى لوصف الذهاب والإياب في "بيروت بيروت" إلا من خلال البحث عن صيغة ما لافتتاح النص وإنهائه.

فإذا كانت البداية تؤذن بفعل انطلاق/خروج السارد للبحث عن حل للمخطوط الذي منع من النشر في البلد الأم للسارد، فهل سيتحقق هدف نشر المخطوط في بيروت؟

هذا الأمل لن يتحقق في نهاية الرواية كما كان متوقعاً. إذ سيتعرض السارد(وهو الكاتب المفترض) لمجموعة من المساومات والابتزازات التي ستؤدي به في النهاية إلى محاولة خنق زوجة الناشر: « لم أخنقها، ولم يتحقق أورجازمي. فقد استجمعت قواها، ودفعتني عنها بعنف، واستطاعت أن تخلص رقبتها من بين أصابعي. وهبت واقفة وهي ترمقني في هلع، بينما تهالكت في مقعدي، لاهثاً، مرتعش الأطراف...» (١٠).

ولقد جاء السلوك العصابي من لدن السارد كردٍّ فعل عنيف على المقترحات الشاذة التي اقترحتها زوجة الناشر على الكاتب قصد نشر مخطوطه. ذلك أن التواصل الكلامي بين السارد وزوجة الناشر بلغ حداً أقصى، لينقلب إلى تواصل جسدي بين الطرفين، خلالها ستتفوه المرأة



بما سيجعل الشخصية في حالة اهتياج شديد، حينها يعلو صوت العقل ليصل إلى حالة النرفانا، أو قد يقع الفرد في حالة جنون محقق.

إن الاندفاع الجنسي للشخصية في هذه الرواية يختلط برغبة حثيثة في خنق غريمته التي كان شذوذها الجنسي مفتعلاً، لأنها تفترض أنها تتقصد - من وراء مراودتها له - صيداً سهلاً، خصوصا في لحظة التنفيس عن كبت جنسي مفترض لدى الشخصية. مما أثار اشمئزاز هذا الأخير، والذي تحول رد فعله الجنسي إلى سلوك مرضي سادي بفعل سلوك المرأة المتعمد تجاهه.

ونذكر في هذا المقام أن صفات الشذوذ لازمت الكثير من أعمال صنع الله إبراهيم، سواء في حالة الاستمناء في "تلك الرائحة"، أو عندما تسعى اللجنة للتأكد من عنينية الشخصية الرئيسية، وبتساؤلها عن عجزه في ممارسة الجنس مع المرأة في "اللجنة"، أو في أنواع الشذوذ التي يفصح عنها السلوك الجنسي للزوج في رواية "ذات" (١١).

من خلال ما سبق، نجد أن الروائي في "بيروت بيروت" ضحى بالحبكة كما هي مألوفة في الرواية التقليدية، وأحل محلها نوعاً من التوتر الداخلي الذي لا يحكمه منطق السبب والنتيجة، بقدر ما هو مرهون بعناصر طارئة، استثنائية، تفاجئ القارئ، وتباغت أفق انتظاره، لأننا - وببساطة - لا نتابع خيطا سرديا تصاعديا له بداية كما له نهاية.

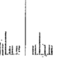
وهذا الأسلوب في عرض المادة الحدثية، يوصلنا إلى نهايات موسومة بتناقض باطني غير مفهوم في بعض الأحيان، وإن كان ذلك التناقض يأتيها، في الواقع، من تناقض الحياة نفسها، والتباس أطوارها، وصنع الله حريص قبل كل شيء على أن يعرض الحياة في تناقضاتها ونقصها وتشوهاتها كذلك.

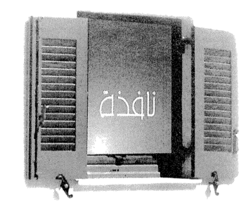
ويبدو من خلال ما سبق، أن القصد من وراء توظيف صنع الله هذا النوع من النهايات هو دفع القارئ لكي يختار لأحداث هذه الروايات مخرجاً خاصاً يقترحه هو، ما دامت لا تتوفر على مخارج يقينية. وتلك دعوة غير مباشرة للقارئ إلى تحمل تبعات تأويل وتفكيك شفرة هذا النوع من النهايات التي تظل بلا نهاية. إلا أن ما وجب التنبيه إليه في الأخير هو أن نهايات صنع الله، لا ينبغي التفاعل معها خارج تمثل فلسفته العامة، ونظرته الشاملة إلى الحياة، حتى يستقيم التأويل؛ لأن هذا النوع من النهايات اختيار قصدي متعمد، في أفق البحث عن شكل متميز لمفهوم «النهاية» في الرواية العربية...

* كاتب من المغرب

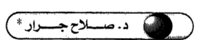
مراجع وهوامش:

١- محمد الباردي: "الرواية العربية والحداثة - الجزء الأول"، دار الحوار، ط:١، ١٩٩٣، ص:١٣٢.
٢- المرجع نفسه،ص:١٣٢.
٣- صنع الله إبراهيم: "تلك الرائحة"، عيون المقالات، الطبعة الكاملة الأولى، الدار البيضاء ١٩٨٦، ص:٦٠.
٤- صنع الله إبراهيم: "ذات"، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط:١، ١٩٩٢، ص:٣٥٢.
٥- غالب هلسا: "ثلاثة وجوه لبغداد"، منشورات نجمة ، الدار البيضاء،ط:٢ ،١٩٩٢، ص :١٩٩.
٦- عبد القادر بن الشيخ: "ونصيبي من الأفق"، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٨٤، ص:٢٢٨.
٧- صنع الله إبراهيم: "اللجنة"، عيون المقالات، مراكش ط:٥، ١٩٩٢، ص :١١٨.
٨- المرجع نفسه، ص :١١٩.
٩- محمد الباردي: "الرواية العربية والحداثة - الجزء الأول"، مرجع سابق، ص:١٤٥.
١٠- صنع الله إبراهيم: "بيروت بيروت"، دار المستقبل العربي، القاهرة ، ط:٢، ١٩٨٨، ص: ٢٦٢.
١١- في هذا المقام يستدعي عبد الرزاق عيد البعد الكافكاوي في هذا النوع من النهايات، ويحيلنا على بازوليني (المخرج الإيطالي الشهير) الذي استطاع تحقيق نظير هذه المشاهد الغريبة سينمائيا، وذلك في أحد أفلامه الشهيرة تحت عنوان "سادوم". إذ يبرز بازوليني نزوع الفاشية لتغيير طبيعة الإنسان، حيث تختتم العلاقة الجنسية الطبيعية الوحيدة بين الرجل المرأة بالقتل، بينما تبرز طبيعة العلاقات الجنسية بين الرجال والرجال والنساء والنساء كعلاقات طبيعية
عبد الرزاق عيد: « اللجنة » بين الواقع وتدمير المجاز"، مجلة:"المعرفة"(السورية)، السنة ٢٤، العدد ٢٧٧، مارس ١٩٨٥، ص:٢٧ - ٢٨.





الأبوّة الأدبية



ما من مبدع في أي مجال من المجالات إلاّ ويبدأ مسكوناً بنموذج يستحوذ عليه ويمثل له كلّما أراد أن يمارس إبداعه، ومن الخطأ الظنّ بأن أديبا أو فنانا قد ولد مبدعا من غير أن يمرّ عبر بوابات النماذج، فكلّ مبدع لابدّ أن يمرّ- قبل وصوله إلى المستوى الإبداعي _ بثلاث مراحل: مرحلة الإعجاب بنموذج إبداعي، ثم مرحلة تقليد ذلك النموذج أو محاكاته، ثم مرحلة النضج الفني أو الأدبي التي يسعى في أثنائها إلى محاولة الاستقلال عن نموذجه أو التمرد عليه وصولا إلى الحالة الإبداعية. لكنّ المبدع قد يحقق مكانة عالية في الإبداع وهو غير قادر على التخلص من مثله الأعلى أو نموذجه، وقد يطلق بعض النقاد على هذا النوع من التلبّس الفني أو الأدبي اسم الأبوة الفنية. ولست أرى أن هذه الأبوة تضير الكاتب أو الأديب أو الفنان أيا كان ميدانه، لأنها مسألة طبيعية لا ينجو منها مبدع مهما بلغ شأوه .. وقد عرفت هذه الظاهرة في وقت مبكر من تاريخ الأدب العربي، إذ كانت بداية الرحلة الإبداعية لكل شاعر من شعراء الجاهلية ومن جاء بعدهم أن يكون راوية لشعر شاعر سابق له في السنّ أو في التجربة، ثم يتحول مع الزمن من راوية إلى مقلد لشعر ذلك الشاعر، ثم يتحول إلى شاعر له رواته الذين يروون شعره ويحاكونه، وهكذا.

وقد يكون النموذج جليا بشكل بارز في أعمال الأديب أو الفنان، وقد يكون كامنا يفعل فعله بصورة خفية كمن يعمل خلف الكواليس . ويتمثل أثر النموذج في المبدع في صورتين : الأولى أن يحيط المبدع بكلّ أعمال نموذجه ويستوعبها ويهضمها بكليتها، ثم تأخذ هذه الأعمال بعد هضمها في التسرب إلى أعمال هذا المبدع وتفرض نفسها عليه رضي أم أبى، لأنها تتسلل إليه عبر تكوينه الثقافي فلا تدع له فرصة لقبولها أو رفضها.

أما الصورة الثانية فهي أن ينظر المبدع إلى نموذجه بوصفه مثلا أعلى له يسعى على الدوام إلى الوصول إلى مستواه الإبداعي، وهذا يتطلب منه أن يحاكيه ليس فيما أبدع من أعمال، ولكن بالسعي إلى التفرد بإبداع جديد، سواءً في مضامين إبداعه أو في قوالبه الفنية أو في نسيجه الداخلي، فيحقق بذلك المكانة التي حققها نموذجه، ويغدو ممن يشار إليهم بالبنان على النحو الذي يشار فيه إلى نموذجه .

و هذه الصورة الثانية من صور تأثير النموذج تمنح المبدع قدرا أكبر من الحرية في إبداعه وتمنحه مساحة أوسع من الحركة والخروج على التفاصيل التي يختص بها النموذج. أما الصورة الأولى فهي تلقي بقيود كثيرة على المبدع وتحاصره حتى في تفاصيل إبداعه، وتجعله أكثر توقا للتمرد على نموذجه، وتبقى الصورتان ميدانا رحبا للنقاد الباحثين عن التناص في أعمال الأدباء والفنانين.

ومما يزيد من قيود الفنان أو الأديب أن يكون له أكثر من نموذج فتحاصره هذه النماذج أثناء عملية الإبداع، ويحدث ذلك لكثير من المبدعين الذين تجد وأنت تقرأ لهم أن رؤوسا لمبدعين آخرين أخذت تطل عليك. وفي مقابل ذلك نجد للنموذج الواحد أعدادا كبيرة من المبدعين تتحلق حوله وتحاول محاكاته واقتفاء خطاه، كما هي الحال مع نزار قباني و بدر شاكر السيّاب وعبد الوهاب البياتي وغيرهم حيث نجد آثارهم في أعمال كثير من الشعراء الذين عاصروهم أو جاءوا بعدهم.

ولكن مهما كان من أثر سلبي لهذه النماذج على المبدعين الذين يقتفون أثرهم، إلاّ أنها تظل عاملاً مهما من عوامل استمرار الإبداع وتمهيد سبله ودفع المبدعين للارتقاء إلى مستوى نماذجهم أو تجاوزها وليس البقاء دونها وهذا بحدّ ذاته عامل أساسي من عوامل الارتقاء بالأدب والفنون .

ولئن كانت بعض المناهج النقدية الحديثة أخذت تنادي بموت المؤلف أو بموت المتلقي فربما تظهر مناهج جديدة تدعو إلى موت " الأب " أو " النموذج " !!

---

* كاتب وأكاديمي اردني

حواران نادران مع ج. م. كويتزي :

"إننا لسنا قساة بالطبيعة. وحتى نكون قساة، ينبغي أن نغضّ الطرف عن معاناة الآخرين!"

ترجمة: حسين عيد *

حين أعلن هوراك انجدال، سكرتير الأكاديمية السويدية اسم الحاصل على جائزة نوبل في الآداب عام ٢٠٠٣، قال إن الجائزة قد منحت لكاتب ربما لا يشعّ سعادة بها. ومن المحتمل أنه كان يلمح إلى رغبة كويتزي المشهورة بأن لا يكون تحت الأضواء العامة.
وهو ما أيّدته دوروتا برومبرج في دار نشر برومبرج، فهي بنفسها لم تقابل كويتزي من قبل أبدا، وهو الذي منح قليلا جدا من الحوارات منذ أن ظهر عام ١٩٧٤. وقد طولب في السنوات الأخيرة بأن يستثني كل الاتصالات مع الصحافة وناشريه.

"لا يرجع الأمر إلى أنه مبغض للبشر، أو ما شابه ذلك". تقول دوروتا برومبرج، ثم تستطرد "انه خجول _ شديد الوقاية لسلامه ككاتب".

لذلك، لم يكن مثيرا للدهشة أن يكون كويتزي مقيّدا بشدة للحوارات خلال زيارته إلى ستوكهولم لاستلام أفضل جائزة في الآداب. كانت قائمة الطامحين إلى إجراء حوارات معه طويلة، لكن ج. م. كويتزي، الحاصل على جائزة نوبل في الآداب اختار شخصين فقط، هما: داجنز دجرتز (عن جريدة "ذا ديلي نيوز"، أكبر صحيفة يومية في السويد)، ودجرنز رات (من مجلة "أنيمال رايتس"). ولم يكن هناك حوار وجها لوجه، بل سمح لداجنز دجرنز أن ينشر رسالة متبادلة بين كويتزي وديفيد آتويل، رفيق جامعته السابق، بينما تمّ اتصال مباشر مع دجرنز رات بواسطة البريد الالكتروني.

هكذا، تحدث الحاصل على جائزة نوبل في حوارين نادرين على وجه الحصر مع دجرنز رات (مجلة "أنيمال رايتس")، و داجنز دجرتز (عن جريدة "ذا ديلي نيوز").

الحوار الأول مع مجلة "أنيمال رايتس":

الحيوان، البشر، القسوة، والأدب

أجرى الحوار: دجرنز رات

من كلمات كويتزي في الحوار:

- "إذا كان أمر أن تسكن وعي حيوان مستحيلا حقًا - أو على الأقل شديد الصعوبة _ عندئذ يكون هناك إغراء الكتابة عنه بأن تسبغ عليه مشاعر وأفكارا!"
- " صوّرت في روايتي "خزي" الحيوانات بشكل جليّ تماما!"
- "إنّ الحيوانات حاضرة في قصصي، إمّا على الرحب والسعة أو بمجرد دور ثانوي، ويرجع هذا جزئيا إلى حقيقة أن الحيوانات تحتلّ فعلا دورا ثانويا في حياتنا!"
- "أشار بعض من كتبوا مراجعات نقدية إلى الصلة بين فصلي "اليزابيث كوستلو"، اللذين يتعلقان بالحيوان والى حقيقة أن مؤلفها نال هذا العام جائزة نوبل!"
- "إنّ اهتمامي لا يتعلق بحقوق الحيوانات المشروعة، بل إلى تغيير المشاعر تجاه الحيوانات!"
- "أنا نباتي. وأجد فكرة حشو نشار جثث أسفل حنجرتي أمراً منفّرا تماما، واندهش من أن كثيرا من الناس يفعلون ذلك كل يوم!"

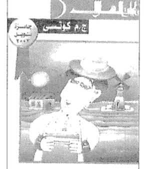
❖ ما هي المشكلات، التي تتعلق بما تتفحّصه الرواية للعلاقة بين البشر والحيوان؟

كويتزي: تختلف تماما حالة الوعي النوعي اللاانساني عن الوعي الإنساني. هناك جدل قوي يمكن أن يجري، بأن من المستحيل للكائن البشري أن يسكن وعي حيوان، بينما عبر قوى تعاطف (شعور تابع) يصبح ممكنا لكائن بشري واحد أن يعرف بشكل حيوي تماما ماذا يشبه أن تكون شخصا آخر. يمتلك الكتّاب حسنو السمعة هذه القوة بشدة ووضوح. وإذا كان أمر أن تسكن وعي حيوان مستحيلا حقًا - أو على الأقل شديد الصعوبة _ عندئذ يكون هناك إغراء الكتابة عنه بأن تسبغ عليه مشاعر وأفكارا، ربّما تنتمي فقط لعقلنا وقلبنا البشري. وهناك أيضا إغراء أن تبحث في الحيوان عمّا هو أسهل للكائن البشري في أن يتعاطف معه أو يتقمّصه، وبناء على ذلك تؤيد قوة الحيوان تلك، التي تبدو لنا لسبب أو لآخر أنها "تقريبا بشرية" في عملياتها الذهنية العاطفية. وهكذا، تعامل الكلاب (للمثال)، معاملة "تقريبا بشرية"، بينما تعامل الزواحف بشكل غريب تماما.

❖ كيف استجاب النقاد لهذه الثيمة في







كتبك؟ وكيف ترى (شخصيا) هذه الاستجابة؟

كويتزي: كانت حالة الاختبار في روايتي "خزي"، التي صوّرت الحيوانات بشكل جليّ تماما، حين تجاهل معظم من كتبوا مراجعات نقدية تقريبا ذلك الحضور (ذكروا أنّ بطل الرواية "تورّط مع حملات حقوق الحيوان"، وتوقفوا عند ذلك). ومن هذا المنظور، فإنهم _ بطبيعة الحال- قد عكسوا صورة أسلوب كيفية معاملة الحيوان في العالم الذي نعيش فيه، أعني كموجودات غير ذات أهمية، ينبغي أن نحاط علما بها فقط، حين تعبر حيواتها حياتنا.

❖ لماذا اخترت أن تسلّط الأضواء على العلاقة بين البشر والحيوان في أعمالك؟

كويتزي: أنا لم "أسلط الأضواء" بالضبط على العلاقة بين البشر والحيوان. بخلاف فصلين في رواية "اليزابيث كوستلو"، اللذين تعلقا مباشرة بالحيوان، فإنّ الحيوانات حاضرة في قصصي، إمّا على الرحب والسعة أو بمجرد دور ثانوي، ويرجع هذا جزئيا إلى حقيقة أن الحيوانات تحتلّ فعلا دورا ثانويا في حياتنا، وإلى حدّ ما لأنه ليس ممكنا أن تكتب عن الحياة الداخلية للحيوانات بأي شكل مركّب.

❖ ما هي العواقب، إذا وجدت، الناجمة عن الاعتقاد بأن الحصول على جائزة نوبل كان بسبب قضية حقوق الحيوان؟

كويتزي: أشار بعض من كتبوا مراجعات نقدية إلى الصلة بين فصلي "اليزابيث كوستلو"، اللذين يتعلقان بالحيوان، والى حقيقة أن مؤلفها نال هذا العام جائزة نوبل، وقد أثاروا سؤالا عمّا إذا كان المؤلف يؤمن بما قالته "اليزابيث كوستلو" حول المعالجة المروّعة للحيوانات في عالمنا الحديث. وأنا لا أتخيّل أن كتابا وحيدا، وبالأحرى صعبا، سيغيّر العالم وفق ذلك المنظور، لكنه ربّما سيصنع تأثيرا صغيرا.

❖ هل ترى أي صلات بين مختلف أنواع الظلم؟

كويتزي: إننا لسنا قساة بالطبيعة. وحتى نكون قساة، ينبغي أن نغضّ الطرف عن معاناة الآخرين، إذ ليس من الأيسر أن نغضّ الطرف بشكل غريزي عن تعاطفنا، بينما نلوي عنق الدجاجة، التي سنأكلها، من أن نغضّ الطرف عن تعاطفنا مع الرجل الذي سنرسله إلى الكرسي الكهربائي (أكتب من الولايات المتحدة، التي لا تزال تعاقب بعض الجرائم بالموت)، لكننا استنبطنا آليات نفسية واجتماعية وفلسفية، كي تكون على مستوى ذبح الدواجن، ثم لأسباب معقدّة، نستخدمها لنسمح لأنفسنا بقتل كائنات بشرية فقط في حالة الحرب.

❖ ما هي علاقتك بفلسفة حقوق الحيوان؟ وبأي أسلوب تعتقد أن الرواية يمكنها أن تسهم في الإجابة على هذا السؤال؟

كويتزي: متحدثا بدقة، فان اهتمامي لا يتعلق بحقوق الحيوانات المشروعة، بل بتغيير المشاعر تجاه الحيوانات. إنّ أهم الحقوق على الإطلاق هو حقّ الحياة، ولا أستطيع التنبؤ باليوم الذي تمنح فيه الحيوانات المستأنسة هذا الحق بالقانون. إذا سلّمنا جدلا، بأن حركة حقوق الحيوان لن يمكنها أن تنجح أبدا في تحقيق هذا الهدف الأوّلي، حينئذ يبدو أن أفضل ما يمكن أن نحققه، أن نعرض على العديد من البشر بقدر ما نستطيع ماهية التكلفة الروحية والنفسية لاستمرار معاملة الحيوانات بهذا الشكل الذي اعتدناه، ربّما قد يغيّر ذلك قلوبهم.

❖ هل لك علاقة خاصة بحيوان معين؟ وفي هذه الحالة، هل أثّر ذلك على الأسلوب الذي تكتب به عن الحيوانات؟

كويتزي: ليس لدي مدللون. لديّ ما أعتبره علاقات شخصية مع الطيور والضفادع، التي تزور أو تعيش على الأرض التي "أمتلكها"، لكنني لا أعتقد لوهلة أن لديها علاقات شخصية معي.

❖ هل أنت نباتي؟ وإذا كنت، فلماذا؟

كويتزي: نعم، أنا نباتي. وأجد فكرة حشو نثار جثث أسفل حنجرتي أمراً منفّرا تماما، وأندهش من أن كثيرا من الناس يفعلون ذلك كل يوم.

الحوار الثاني: مع جريدة "ذا ديلي نيوز"؛
أجرى الحوار: ديفيد آتويل

من كلمات كويتزي في الحوار:

❖" في الزمن الحاضر، نجد أنّ فكرة النظر إلى الكاتب كحكيم قد فقدت معناها إلى حد كبير. قد أشعر بالتأكيد بعدم راحة حقيقية بالنسبة لذلك الدور!"

❖ " برهن على جدارتك ككاتب ومبتكر للقصص، وسرعان ما يطلبك الناس بصخب، كي تلقي خطبا وتخبرهم عمّا تفكر فيه بالنسبة للعالم!"

❖ " الكتّاب، الذين كان لهم أعمق تأثير عليّ، هم أولئك الذين يقرأهم المرء عدة مرات بحساسية أكبر، من حياة مبكرة، وغالبا هي الأعمال الأكثر شبابا لهؤلاء الكتاب، التي تخلّف الدمغة الأعمق!"

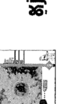
❖ "إنني أمثّل حركة التوسع الأوروبي، لأن ولائي الفكري هو أوروبي بوضوح وليس إفريقيا!"

❖ "قد أكون وقد أستمر في الكينونة، في الوقت الذي بقي لي، أكثر وقائية كي أبقي السؤال حيا، من أن أحاول أن أجيب عليه بمصطلحات نظرية!"

❖ "لا أريد أن أنكر استخدامات الفكر، لكن الفرد يمتلك أحيانا حدسا بأن الفكر لن يقود الفرد إلى أي مكان!"

❖ "كان بيكيت رجلا ايرلنديا وأوروبيا بدون أي صلات افريقية على الإطلاق. ومع ذلك، فانه بين يدي كاتب دراما له حساسية ومهارة آثول فيجارد، أمكن لبيكيت أن ينقل غرسه إلى بيئة جنوب إفريقيا بأسلوب يبدو تقريبا وكأنه لمواطن من هناك!"

❖ "إذا كان هناك طريق أفضل وأوضح وأقصر لقول ما تقوله الرواية، إذن فلماذا لا نهجر الرواية؟!"



نادرا ما يجري ج. م. كويتزي حوارات أو يعقد مؤتمرات صحفية. لكنه قدّم استثناء لديفيد آتويل، المرجع العالمي في أدبه. وقد قام داجنز نيهتر بنشر هذه الرسالة المتبادلة بين ديفيد آتويل وج. م. كويتزي على وجه الحصر، في جريدة "ذا ديلي

حوار مع ج. م. كويتزي



نيوز" بتاريخ ٨ كانون الأول ٢٠٠٣.

❖ أطيب التهاني الممكنة بهذا الفوز بأعظم الجوائز الأدبية على الإطلاق.

كويتزي: أشكرك.

❖ كيف ترى أهميتها، سواء على المستوى الشخصي، أو وفق أي مواضعات عامة؟

كويتزي: تنتمي الجائزة الأدبية وفق مبدأها، إلى أيام كان الكاتب ما زال ينظر إليه أو إليها، كمكانة متميّزة، حكيم، شخص مستقل بدون انتساب كعضو مؤسسي، يمكنه أن يعرض كلمة موثوق بها حول أزماتنا وحياتنا الأخلاقية تماما بالمثل. (وبالمناسبة، كم صدمني دائما كأمر غريب، أن الفريد نوبل لم يؤسس جائزة فلسفية، أو ربما بسبب ذلك أسس جائزة للفيزياء، لكن ليس جائزة للرياضيات، ولن أقول شيئا عن جائزة للموسيقى ـ فالموسيقى، رغم كل شيء، أكثر عالمية من الأدب، الذي يرتبط بلغة معينة).

في الزمن الحاضر، نجد أنّ فكرة النظر إلى الكاتب كحكيم قد فقدت معناها إلى حد كبير. قد أشعر بالتأكيد بعدم راحة حقيقية بالنسبة لذلك الدور.

❖ ماذا يخبئ المستقبل للحائز على جائزة نوبل ٢٠٠٣؟

كويتزي: لقد أمطرت فعلا بدعوات للسفر إلى كل مكان، لتقديم محاضرات. كم بدا ذلك لي واحدا من عناصر غريبة للشهرة الأدبية: برهن على جدارتك ككاتب ومبتكر للقصص، وسرعان ما يطلبك الناس بصخب، كي تلقي خطبا وتخبرهم عمّا تفكر فيه بالنسبة للعالم.

❖ أود أن أسألك سؤالا حول الحياة الأدبية، طالما أن الأمر قد ازدوج بالنسبة إليك، بعد أن قمت بكلا الأمرين: كتابة (والكتابة عن) السير الذاتية. في واحدة من تلك القطع الأدبية الأقل شهرة، والتي كانت بعنوان "بيعة"، ونشرت في مجلة "ذا ثري بني ريفيو" منذ عقد مضى، كتبت فيها عن تأثير ريلكة، موزيل، باوند، فوكنر، فورد مادوكس فورد، وبيكيت. وهي مجموعة غير عادية من الأسماء، ليست ممكنة التمييز كقاعدة عامة، بل يبدون كقاعدة شخصية من نوع ما. ما هو صادم، رغم ذلك، هو تلك العلاقة العميقة تقريبا التي كانت لديك إزاء هذه التأثيرات، إذا أمكنني أن أصوغها بهذا الشكل. وقد قلت "الدروس الأعمق التي يتعلمها الفرد من الكتاب الآخرين"، ثم استطردت "هي، كما أظن، موضوعات إيقاع، مصورة بوضوح". ثم أضفت بعد ذلك، إنها ليست "أفكارا" يلتقطها المرء من كتاب آخرين، لكن (وأنا أبسط الأمر هنا) أسلوب. "أسلوب، موقف تجاه العالم، (الذي) بينما هو يتغلغل، يصبح جزءا من الشخصية، جزءا من النفس، أساسيا غير مميز عن الذات". هل القاعدة، إذن، تصور كما ينبغي، أكثر من حقيقة أصول قريبة ـ أم هي بالأحرى، أسلوب حياة؟

كويتزي: يعتبر المقال، الذي تشير إليه، قطعة مكتوبة بتهوّر تام، نصّ محاضرة عامة ألقيتها في الأيام التي كنت ما أزال أكتب فيها مثل تلك الأشياء، ولا أعتقد أنها تتحمّل استجوابا شديدا، لسبب واحد، هو أن "التأثيرات"، التي وضعت قائمة بها ليست من نفس النوع. الكتّاب، الذين كان لهم أعمق تأثير عليّ، هم أولئك الذين يقرأهم المرء عدّة مرات بحساسية أكبر، من حياة مبكرة، وغالبا هي الأعمال الأكثر شبابا لهؤلاء الكتاب، التي تخلّف الدمغة الأعمق. في حالة موزيل، للمثال، لم تكن هي بالتأكيد رواية "رجل بلا خصال"، التي أثرت على كشاب، بل هو عمل أبكر، هو "قصص لوشر". وفي حالة بيكيت، كان العمل من فترة ما قبل عام ١٩٥٢ مفضّلا على العمل بعد عام ١٩٥٢.

هناك تعقيدات أعمق، لم أكن أعتقد أنني رأيتها في الوقت الذي كنت أعدّ فيه تلك القطعة الأدبية. هناك أعمال أدبية قوية التأثير لكن بشكل غير مباشر، لأنها احتلت موقعا وسطا خلال كل الثقافة، ولم تتمّ بالأحرى فورا بسبب محاكاة. ووردزورث هو الحالة التي ترد إلى الذهن. لم أر صفات مميزة لأسلوب كتابة ووردزورث أو أسلوب تفكيره في عملي الخاص، على الرغم من أن له حضوراً ثابتاً حين أكتب عن الكائنات البشرية وعلاقتها مع العالم الطبيعي.



أتحوّل الآن إلى سؤالك، متحمّلا في ذهني هذه التوضيحات وأخرى أكثر إملالا، لأقول أن قاعدة المرء (أن أستخدم ذلك المصطلح في هذه اللحظة، هو ما أفعله دون سرور، بعد أن أسرف في استخدامه في الوقت الراهن) هي أن يجد فعلا أسلوب استجابة للتجربة ـ أو (بأسلوب أكثر شكوكية في وضعه) طرقا لتأكيد استجابات المرء للتجربة.

❖ إذا كان هناك شيء مثل قاعدة شخصية أو ربما حيّة، فانّ المرء يرجعها بشكل حتمي إلى لحظة تاريخية محددة، يحدث له أو لها أن تظل حية خلالها. هذه مشكلة نوع وقياس مختلف، كما أفترض. كما قلت في نفس المقال "هناك أوقات وأزمنة معينة ترفع كتّابا بسرعة، يكونون على مستوى التحدي الذي يزودون به، بينما لا يفعل آخرون". كمثال لكاتب من واحدة من المستعمرات السابقة، في موقف قابل للمقارنة مع جنوب أفريقيا، ذكرت "باتريك هوايت" وبخاصة "فوس Voss"x. من المفترض أنّ البيئات الأدبية، إما أن تعدّ المرء جيدا لمثل هذا التحدي، أو إذا فشلت في القيام بذلك، فيجب على المرء أن يتكيف. هل وجدت نفسك تعيد التفكير حول العلاقة بين قاعدتك الحيّة الخاصة وجنوب إفريقيا؟ وكيف، من خلال استعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها، انتهت تلك العلاقة في كتابتك؟

كويتزي: وأنا أنظر لتجربتي من الخارج كعينة تاريخية، أجد أنني ممثل متأخّر لحركة ضخمة لتوسّع أوروبي، حدث بدءا من القرن السادس عشر حتى منتصف القرن العشرين من العصر المسيحي، حركة أنجزت تقريبا هدفها للغزو والتوطّد في الأمريكيتين واستراليا، لكنها فشلت كليّة في آسيا، وكليّة تقريبا أيضا في إفريقيا.

أقول أنني أمثّل هذه الحركة، لأن ولائي الفكري هو أوروبي بوضوح وليس إفريقيا.

كما أمثّل جيلا من جنوب إفريقيا، خلقت من أجله التفرقة العنصرية، ذلك الجيل الذي كان معنيا بأن يستفيد منها إلى أقصى حدّ.

من ناحية أوليّة، ما هي العلاقة الصحيحة، التي ينبغي أن تكون بين ممثل لهذا الفشل أو من حركة استعمارية فاشلة، مع تاريخ من اضطهاد تحمله وراءها. ومن ناحية أخرى، هناك ذلك الجزء من العالم، الذي بحث وفشل في أن يؤسس نفسه أو يؤسس سكان ذلك الجزء من العالم، وذلك هو موضوع سؤالك، مترجما إلى

مصطلحات استخدمتها هنا.

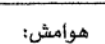
إجابتي، كفرد متردد متهوّر، هي أنني قد أكون وقد أستمر في الكينونة، في الوقت الذي بقي لي، أكثر وقائية كي أبقي السؤال حيّاً من أن أحاول أن أجيب عليه بمصطلحات نظرية.

حين أقول أنني "أبقيت السؤال حيّاً"، فإنني أعني أنني أبقيته حيّاً، ليس فقط من يوم إلى آخر في الحياة اليومية، بل في قصصي أيضاً.

وكما ترى، فإنني لا أعالج خلق القصة، وهو ما يعني ابتكار وتطوير الفنتازية، كشكل من فكر مجرد. لا أريد أن أنكر استخدامات الفكر، لكن الفرد يمتلك أحيانا حدسا بأن الفكر لن يقود الفرد إلى أي مكان.

دعني أشير هنا إلى الجذب المتأصّل، من ناحية بين الفنان، الذي يمكننا أن نطلق عليه "سؤال حياة الفرد"، أو "سؤال الكيفية"، في حالة الفرد الخاصة، كي يعيش"، وربّما يكون ذلك هو منبع الدراما، التي تتمّ نفسها على مرّ الزمن، ما بين صعود وهبوط. ومن ناحية أخرى هناك الناقد أو المراقب أو القارئ، الذي يريد أن يغلّف ويصنّف الفنان وسؤاله المحدد، لينتقل إلى مكان آخر. كل كلماتي هذه بدون نية للإساءة.

❖ مع توسّع التاريخ الأوروبي العظيم الذي تصفه، إذا ما أمكنني أن أقول ذلك، فإن جماليات الفترة المبكرة حتى منتصف القرن العشرين قد تبدو مؤثرة بشكل خاص. وبالنسبة لأولئك الذين تتبعوا ما أنجزته بهذا الميراث ـ "حداثة"، "حداثة متأخرة"، "حداثة أوروبية"، وهو ما يعتبر تصنيفات غير مرضية، لكنني سأستخدمها كنوع من الاختصار ـ وقدمته للنشر مدموغا بعلامتك الخاصة المميزة، ربما جزئيا بسبب الكثير الذي قمت به في كتابتك. تبدو جنوب إفريقيا، للمثال، قد غلّت درجات من المعاناة، نوع من قدرة في التاريخ، قابلة للملاحظة في عملك. مثال آخر، قد يكون



تفسيرك الخاص لما يعني (أخلاقيا وجماليا) أن تعيش مع اختلاف أو تغيّر. ووفق هذا المنظور، تعتبر كتابتك أكثر تحديا من تقاليد تتبنى أحيانا تقليد فشل البشر في التواصل. هناك، بطبيعة الحال، انجازات أخرى عديدة، ويبدو لي أن الأكاديمية السويدية قد لاحظتها بشكل صائب وأكدتها.

ج. م كويتزي

خزي

ترجمة: أسامة منزلجي

كويتزي: ليس من حقي أن أعقب على كلمة الأكاديمية السويدية. لكن، طالما أنك قد ذكرت صمويل بيكيت بشكل صائب تماما كتأثير مشكّل لكتابتي، فدعني أقول شيئا حول بيكيت. يمكن أن يدعى بيكيت بالتأكيد حداثياً ذا مرتبة عليا، أو حتى حداثياً أصلياً. كان بيكيت رجلا ايرلنديا وأوروبيا بدون أي صلات افريقية على الإطلاق. ومع ذلك، فإنه بين يدي كاتب دراما له حساسية ومهارة آثول فيجارد، أمكن لبيكيت أن ينقل غرسه إلى بيئة جنوب إفريقيا بأسلوب يبدو تقريبا كأنّه لمواطن من هناك. ماذ يثبت هذا؟ يثبت أن تاريخ الفنون يعتبر تاريخ تفاعل متواصل عبر الأسوار والحدود.

❖ هناك سطر من عدم الثقة بالذات في التصوّر المركزي لآخر أعمالك "اليزابيث كوستللو"، يبلغ الأوج في ملحق المجلد، "خطاب اليزابيث، سيدة كاندوس، إلى فرانسيس بيكون". هذا النص مؤسس على "خطاب هوجو فون هوفمانسالس كاندوس" الشهير، الذي يعكس جمالية شعره الغنائي المبكرة الخاصة. والأكثر عمقا، أن خطاب هوفمانسالس عانى من فقدان الإيمان في اللغة نفسها وقدرتها على أن توحدنا مع عالم من موضوعات ذات معنى. خطاب اليزابيث بموضعها في نفس حالة الأزمة ـ بل حتى الإخفاق التام، طالما أن التاريخ الذي اخترته لرسالتها الخطية كان ١١ سبتمبر(١٦٠٣)! إنها تهجر النص، وبكلمات أخرى وهي في حالة جحود ذاتي. هل هي تعني أن الحياة الأدبية، رغم كل شيء، لا تمنح التحرر أو الراحة "لروح صارمة"؟

كويتزي: إنني أميل إلى مقاومة إغراءات أن أتدخّل في روايتي الخاصة. إذا كان هناك طريق أفضل وأوضح وأقصر لقول ما تقوله الرواية، إذن فلماذا لا نهجر الرواية؟ تدعّي اليزابيث، سيدة كاندوس، بأن الكتابة توجد عند حدود اللغة. ألا يكون مهينا لها، إذا ما قمنا متتبعين كلماتها باجتهاد شارحين ما تعنيه، لكن ليس بالبراعة اللازمة للتعبير عنه؟

أمّا بالنسبة إلى ١١ سبتمبر، دعنا لا نجعل الأمريكيين مسكونين بذلك التاريخ من التقويم. قد يبدو ١١ سبتمبر مليئا بأهمية لبعض الناس، مثل ١ مايو أو ١٤ يوليو أو ٢٥ ديسمبر، بينما يعتبره الآخرون مجرد يوم آخر.

متحوّلا إلى السؤال عمّا هو طريق الحياة الأفضل "لروح صارمة"، فقد أقول أن ما تدعوه "الحياة الأدبية"، أو أي طريق آخر يوفّر وسائل للسؤال عن كنه وجودنا ـ في حالة الكاتب الفنتازية، والرمزية، والسرد القصصي- تبدو لي حياة طيبة- طيبة بمعنى كونه مسؤولاً أخلاقياً.

حوارات نادرة مع ج. م. كويتزي

* كاتب من مصر

هوامش:

❖ باتريك هوايت (١٩١٢-١٩٩٠)، هو كاتب استرالي من مواليد لندن، نال جائزة نوبل للأدب عام ١٩٧٣، ونشر رواية "فوس" عام ١٩٥٧، وتجري أحداثها في القرن التاسع عشر، ويقوم بطلها فوس برحلة لعبور قارة استراليا، مع علاقة حب برزت قرب الرحيل.

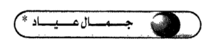
❖ من أعمال ج. م. كويتزي المترجمة إلى اللغة العربية:

- رواية "في انتظار البرابرة" ترجمة صخر يوسف. دار عبد المنعم بحلب عام ٢٠٠٠.
- رواية "خزي" ترجمة أسامة منزلي. دار الجندي بدمشق عام ٢٠٠٢.
- رواية "حياة وأزمنة مايكل ك" ترجمة محمد يونس. دار الهلال بالقاهرة عام ٢٠٠٣.
- كتاب "الرواية في إفريقيا" ترجمة حسين عيد. الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة عام٢٠٠٤.
- كتاب "أيام الصبا" ترجمة خالد الجبيلي. دار ورد بدمشق عام ٢٠٠٥.
- كتاب "الشباب" ترجمة شعبان عبد العزيز.سلسلة إبداعات عالمية بالكويت عام ٢٠٠٥.

شاركتا في مهرجان قرطاج المسرحي في دورته الـ(١٢)

"لصوص بغداد" : إنشاء لغة ما بعد الحداثة في الفضاء المسرحي

"هوى وطني": لغة الجسد إذ تتعالى وتبوح وتطرح الرسائل


جـمـال عـيـاد *

من المسرحيات التي جسدت وطرحت تجارب مسرحية فرجوية حية، بعيدة في شكلها عن السائد المكرور، وقريبة من ملامح (التجريب بالمسرح)، على صعيد اللغة المسرحية المغايرة، التي تتأسس مقوماتها على روح الأصالة وإيقاع المعاصرة، لجهة المقترحات الجمالية المشهدية، في المبنى والمعنى في آن، كلتا المسرحيتين "لصوص بغداد" من تأليف وإخراج توفيق جبالي ، ومونودراما "هوى وطني" لرجاء بن عمار، والمنصف الصايم، واللتين شاركتا في دورة مهرجان قرطاج المسرحية في دورتها الـ(١٢)، التي عقدت في الفترة من (٢٦) من شهر تشرين الثاني، وإلى (٣) من شهر كانون الأول الماضيين، في المسرح البلدي بالعاصمة التونسية، تحت شعار، انفتاح المسرح على الفنون الأخرى، برعاية وزير الثقافة والمحافظة على التراث محمد بن عاشور، وبمشاركة (١٦) دولة، و(٤٣) فرقة مسرحية، قدمت(٥٨) عرضا، و(٤) معارض فنية.



وانجمع تناول هاتين التجربتين المسرحيتين، اللتين أعادتا الاعتبار لحضور الممثل في الفضاء المسرحي (١) ، بعد أن غدا عنصر من سينغرافيا العرض ليس إلا، وخصوصا في أغلب عروض المهرجانات، التي يتأسس الشكل فيها على إبهار الصورة، على رصد ما يمور في دواخل شخوص مواطنين تونسيين لردود الفعل على تواصل الاحتلالين الأميركي للعراق، والإسرائيلي للأراضي الفلسطينية المحتلة، من خلال الاستغراق والبحث إنسانيا في تفاصيل الحياة الاجتماعية والعاطفية والنفسية لهذه الشخوص.

تمايز الشخوص لجهة التأويل الفرويدي والسارتري

يدفع عنوان المسرحية "لصوص بغداد" من صياغة وإخراج توفيق جبالي، المتلقي، مبكرا إلى التواصل مع معنى معين، قبل

مشاهدتها، وخصوصا إلى جهة أحداث سرقة الكنوز الأثرية، من متاحف بغداد، التي سمح الجيش الأميركي بسلبها، في بداية احتلاله لها، ولكن بعد مشاهدة العرض، تطرح الأحداث الدرامية، ومحمولاتها، تناولا معينا عن الأحاسيس، والمشاعر، والتداعيات، التي ألمت بالإنسان العربي خصوصا، والأجنبي عموما، نتيجة احتلال العراق، وخصوصا عبر المتابعة الحثيثة للفضائيات، لا سيما ما أحاق بالمدنيين، والأطفال، من قتل وضرر جسمي ونفسي، وما لحق من تدمير هائل في العلامات الحضارية، والميثيولوجية، للكنوز والآثار المتموضعة في بلاد مابين النهرين.

غير أن المشاهد نفسه، يجد بعد تواصله مع شيفرات الأبنية السطحية، أنه أمام حكايات، طرحتها محمولات الشخوص أساسا، عن تفاصيل اجتماعية ونفسية، عن كلا البيئتين الزمانية والمكانية لبغداد

المشاهد نفسه، يجد بعد تواصله مع شيفرات الأبنية السطحية، أنه أمام حكايات، طرحتها محمولات الشخوص أساسا، عن تفاصيل اجتماعية ونفسية عن كلا البيئتين الزمانية والمكانية لبغداد وتونس في آن معاً

وتونس في آن معاً، ولكن الرسائل المضمرة، التي عبرت عنها انثيالات النص العميقة لهذه الحكايات، نجدها تستهدف إشكالات إنسانية عامة، تهم البشر على وجه العموم، لجهة تحريك الراكد والساكن في الوجدان نحو ممارسة حقوقه في التعبير والقول، والمساهمة المؤسسية المجتمعية المدنية، لرفض هذا الاطمئنان والمباركة لتجليات قوانين السائد المهمشة لحيويات الإنسان، والمرسخة لتهميش الذات، وعزلتها الاجتماعية، ولفقرها المعرفي.

وتعيد هذه المسرحية، من حيث تصميم شخوصها، الاعتبار للمفهوم الفرويدي(٢) لجهة أهمية اللاشعور والحلم كحاضنة أساس، لانطلاق الحرية الفردية، بمعنى أنها خارج سيطرة الوعي والإدراك هذا من جهة، ومن جهة أخرى المفهوم النقيض السارتري(٣)، الذي يعتبر أن قرار الحرية ليس خارج الوعي في أساسه وإنما يجيء عن قرار واع في اختيارها ، لا بل عن "حرية واعية"، ضمن الإدراك وليس خارجه، وهذان المفهومان الفلسفيان المعرفيان النقيضان، هما اللذان ظلا يقودا سلوكيات الشخوص في المسرحية، في اندفاعها على خشبة المسرح.

ويجيء التساؤل مشروعا عن مسببات هذا التناقض السابق، في تصميم هذه الشخوص، لكن الإجابة تجيء بأن هذا التناقض السيكولوجي ضروري لطبيعة موضوع ومحمولات الشخوص عن الأثر الهائل المتباين في المواقف من مسألة سقوط بغداد على العقل العربي، ومشاعر إنسانه، وخصوصا، من حيث ردود فعله النفسية والاجتماعية والسياسية المختلفة والمتناقضة، كما أظهرتها أحداث هذه المسرحية، التي لا تخلو من تشويق وإثارة أخاذين.

كما وأن صياغة التشكيلات من حيث رؤاها الإخراجية لا تنفصل بتاتا عن أسلوبية ورؤى الجبالي الفكرية فيما راكم من عروض، والمتمحورة في طرح فضاءاتها الدلالية، لرسائل قريبة من المفهوم الوجودي المفعمة بروح الفلسفة السارترية، والتي كان آخرها ما عرضه في عمان بعنوان "المجنون" والمفادة أحداثها من نصوص أدبية متنوعة لجبران خليل جبران، فرغم خيبة شخوصه من لاجدوى الوصول إلى قناعات يقينية وفضلا عن عبثية نهاية مصائرها، إلا أنه يترك لها حرية في خياراتها نحو جنونها وانفلاتها بعيدا عن السياق الاجتماعي الرصين، أو "المقيت" بعاداته "الحميدة"، التي تظل تلح على التشبث بقوانين السائد، وكذلك ظهر هذا الأسلوب نفسه وتلك الرؤى، في





تجربته المسرحية الأسبق "الفلسطينيون"، التي أفاد في صياغة نصها من عمل للفرنسي جان جنيه، وعرضها بأسلوب تجريبي، قبل سنوات على خشبة المسرح الرئيسي، في المركز الثقافي الملكي في عمان، حيث وضع الجمهور والممثلين معا على خشبة المسرح، إذ يصل فكر العمل إلى آخر مدى له في منظور العدم والعبث الإنساني، جراء هول وبشاعة الأحداث التي تناولت نحر الفلسطينيين، من الأطفال والشيوخ والنساء في "صبرا وشاتيلا"، ولكن تعيد لوحات حركية في السياق بإشاعة مسحة مغايرة لأجواء الموت والقتل، التوازن للخط الفاصل بين الموت العدمي والموت المفضي إلى الحياة. فتقوم شخصية أنثوية، ربما يطرحها السياق شخصية آلهة، بإيقاظ حبيبها الشاب الميت في هذه المجزرة، ليواصلا رحلة الحياة.

فتدفع الرؤية الإخراجية، الشخوص وعبر تصميماتها، في مسرحية "لصوص بغداد" إلى الخروج عن مدارات الواقع الاجتماعي، وبما يعج من فضائل تمجد التسلط والتفسخ القيمي للإنسانية، التي تهمش المواطن العربي في النهاية، وتقصيه عن دائرة الفعل الحضارية، ومن ثم تدفعه للبحث في الواقع الآخر المتخيل، نحو مدارات أخرى ظاهرها سياقات غير مألوفة لكنها تحترم الحرية الفردية وحقوقها واستحقاقاتها.

استنطاق حيرة الإنسان وأسئلته في الوجود والكون

وقد جاء انشاء الشكل في الفضاء، نحو الاتجاه (ما بعد الحداثي) (٤)، وذلك لتضمن لغته المسرحية، العديد من المدارس، كالأرسطية والبرختية، ومن حيث الأساليب، الانفعالية، والتمردية، فبدا معه هذا الفضاء، مشتملا على نظام متعدد المستويات، في أبنيته، وكأنه في حالة فوضى، لكنها (منظمة)، في السياق، وبمعنى آخر، فإن كل مستوى، يظهر جماليا في تمظهر مساره، لجهة بناء معماره، ودلالاته، اللتين لم تخلوا في اشتمالهما على أطروحات فكرية متعددة عميقة، تستنطق حيرة وأسئلة الإنسان، في الوجود، والكون، وفيما تخبئه نفسه في أغوارها السحيقة، وقد حققت هذه التشكيلات في الفضاء، إضافة لأدائي كل من توفيق الجبالي وتوفيق العايب الرئيسين في هذا العرض، أطروحات ومقولات هذه المسرحية، كما كان لإشراك تقنيات السيرك الأثر القوي في إظهار بلاغة تعبيرية مميزة، فأسهمت بقوة أداءات شباب من مدرسة السيرك التونسية، في الربع الأخير من العرض، لجهة الحركة المعتمدة على حيوية التعبير الجسدي، وخصوصا في إظهار علاماته وإشاراته لمعاني عنف التمرد، أثناء إشاعة أجواء الفوضى، عندما صعد الجمهور، وهم من الممثلين، إلى الخشبة وقاموا بطرد الشخوص المسرحية، دونما تقديم مشروع بديل، كدلالة على حالات الانفلات الهمجية العنيفة، التي تصنعها مجموعات الغوغاء، بفعل تجليات اجتماعية غير حضارية ، كفعل السرقة في الحروب، التي حدثت في بغداد بحماية جيش الاحتلال الأميركي.

ولكن الأهم في هذا المضمار، ليس في قدرة الجبالي على طرح ذلك الفكر الوجودي ذي المسحة الإنسانية، وإنما في توازي عمق هذا الفكر مع جمالية اللغة المسرحية التي طرحته، التي برع في إنشائها تجسيدات سمعية مرئية، مظهرت الانهيارات "الكبرى"، في دواخل الشخوص وهي ترى بغداد تستباح، وفي الوقت ذاته، أدانت المسرحية فكرة إقصاء كينونة تشكل إرهاصات المجتمع الديمقراطي في الحياة المدنية العربية، عن سياق بناء معماره السياسي، أمام صيرورة مستبدة يتأسس عليها النظام الرسمي، غير أن الجبالي، عمد وفي توظيف درامي، إلى محاكاة تواصل المواطن العربي مع الفضائيات في استقبال تلك الأحداث العظام في حياته، على خشبة المسرح، لأن هذا المواطن العربي قد أدمن طريقة هذا التواصل عبر الفضائيات، في غياب شبه تام لمراكز الأبحاث الوطنية العربية، التي غدت، هذه الفضائيات، الوسيلة الوحيدة بالنسبة له، كونها الأداة الأساس في الراهن، التي تتأسس عليها ميديا العولمة، الكلية الهيمنة على وسائل الإعلام في العالم.

جاء انشاء الشكل في الفضاء، نحو الاتجاه (ما بعد الحداثي)، وذلك لتضمن لغته المسرحية، العديد من المدارس، كالأرسطية والبرختية، ومن حيث الأساليب، الانفعالية، والتمردية، فبدا معه هذا الفضاء، مشتملا على نظام متعدد المستويات، في أبنيته، وكأنه في حالة فوضى

فضاء دلالي يعيد الاعتبار لجماليات الممثل

وأسهم هذا العرض، في إعادة الاعتبار لحضور الممثل في عروض المهرجانات عامة، التي يجيء إنشاء الشكل فيها معتمدا، أساسا على مدلولات (الصورة)، وعبر مختلف المشاهد واللوحات، على حساب إقصاء تقنيات الممثل دلاليا، وخصوصا لجهة فواعله الداخلية، فكان الأداء في هذه التجربة المسرحية جله للممثل، التي نهض بأغلب الشخوص فيها دائما، كل من توفيق الجبالي، وتوفيق العايب، عدا بعض المفردات السينغرافية المرئية القليلة، كالكرسيين، ومفردات مشابهة، وإكسسوارات بسيطة، ولكن استخدمت في السياق الإخراجي بثراء دلالي، لقيمتها الإيحائية في تعميق المعنى، بفعل التعامل الأدائي المميز للممثل معها، وفي هذا السياق برعت المجموعة الراقصة من طلبة مدرسة السيرك، المؤلفة من عاطف حسين، وشاكرة الرماح، وفؤاد الأتيم، وعبد المنعم شويات، وخولة الهادف، وأمال الزعزاع، وأمل غانمي، وبدر عثمان، في تقديم لوحات راقصة، وفق أسلوب الرقص الحديث، و(رقص الشوارع)، من حيث أدائها لإرخاء مناخات الفوضى، وخصوصا في تجسيد، حالة العماء، في الشارع العراقي، وذلك في سياق رمزي للقتل، الذي يحدث على مدار الساعة، في كيفية حدوثه، ومن هم ضحاياه، وإلى أين تسير هذه الأحداث في المجتمع العراقي، وخصوصا ذلك التغير المتوقع في السلوك والمزاج الاجتماعي، والنفسي، في حال استمرار هذا القتل الأعمى.

إلا أن اللافت، في صياغة نص العرض، دخولها السلس والشفاف، إلى تفاصيل إنسانية، من حياة المجتمع التونسي، لجهة تفاصيل داخلية، متعلقة بالفرد، وعلاقاته بالسلطتين الاجتماعية والسياسية، وإلى أي مدى يتيح الفضاء الديمقراطي بتونس إطلاق النشاط الثقافي، وخصوصا المسرحي منه، كمثل هذا العرض، الذي ساءل بجرأة عالية، السلطتين الاجتماعية

والسياسية، على السواء، والذي معهما استطاع توفيق جبالي وتوفيق العايب، أن يعكسا مزاج الإنسان التونسي البسيط المنتمي إلى الشرائح الاجتماعية الشعبية، والذي بدا في بنائه الخارجي بسيطاً وساذجا، وذلك لإنجاح الخط الكوميدي في العرض، ولكنه كان عميقا وذكيا إلى ما لا حد له، سواء عبر فضحه لمسائل لا تعجبه، في تجليات، وجود النظام العربي الرسمي، الآفل من جهة، ومن جهة ثانية في تعامله مع معيشة ومعاشه، ضمن حالات التضخم، وذلك نسبة لمقاربة مستوى دخله إلى ارتفاع الأسعار، من جهة ثانية، ودائما بحسب هذه المسرحية.

تقنية الانفعال النفسي تعبر عن الانهيارات الكبرى

أما العرض الآخر "هوى وطني" الذي نجح في إظهار"الفضاء بونيا"(٥)، لجهة التعبير عن المصداقية الاجتماعية الإيهامية، عما جرى ويجري في تونس في دواخل امرأة تونسية، لما يمور في دواخلها من حزن وقهر وغضب على ما يجري في الأراضي الفلسطينية والعراقية المحتلتين، وهذا ما عبرت عنه الأبنية السطحية والعميقة، التي بثتها شيفرات الحقل الدلالي للعلامات المرئية والسمعية، الناشدة تحقيق التواصل بين المتلقي وإشارات هذا العرض، وذلك أن الحكاية الظاهرية كانت ترصد ردود الفعل في وجدان وأعماق إنسان تونسي، بفعل ما يجري هناك في بلاد ما بين النهرين ، أثناء سقوط بغداد تحت الاحتلال الأمريكي ، فطرحت الأحداث مجريات الحالة النفسية مرتبطة لامرأة تتبع الأخبار الواردة هناك يوميا، لكن هذه الحالة النفسية مع أحداث اجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية تجري في واقع وبيئة هذه المرأة .

وعند مقاربة البنية للحقل الكلي للعلامات، والبدء بتفكيكه من حيث

نجح عرض "هوى وطني" الذي نجح في إظهار"الفضاء بونيا"، لجهة التعبير عن المصداقية الاجتماعية الإيهامية، عما جرى ويجري في تونس في دواخل امرأة تونسية، لما يمور في دواخلها من حزن وقهر وغضب على ما يجري في الأراضي الفلسطينية والعراقية المحتلة.

مدخلات عناصره، وانتهاء بإعادة إنشائه وتركيبه، والذي يتواصل معه المتلقي إلى المغزى والمعنى التوليديين، يكتشف هذا المتلقي، بأن هذه الحكاية الظاهرية ما هي إلا ذريعة للغوص في دواخل الشخصية العربية الراهنة المأزومة، الناجمة عن انهياراتها النفسية والقيمية، بفعل وطأة ضغط قوانين السائد، التي تكبل إنسانية هذه الشخصية، سواء في تهميش حقوقها الإنسانية الطبيعية، أو القانونية المستندة حتى للشرعة الدولية، رغم الديكورات الديمقراطية الشائعة والسائدة في الحياة السياسية العربية الراهنة.

اتكأ الإخراج، في إنشاء الفضاء المسرحي، على استلال الحكاية من الحكاية الأخرى، وفق سياق سلس ولكنه بسيط، ولا يخلو من عمق وثراء دلالي، لجهة طرح مقولات ومحمولات مختلف الرسائل، التي نهضت بهما لغة أدائية بليغة، سواء على مستوى تقنيات حوارات الشخوص، ولغة الجسد، في توالفهما مع إيحاءات وتعبيرات عناصر العرض الأخرى، فضلا عن حضور تقنية الانفعال النفسي، في أداء ظهور الشخوص المهزومة، والتي طرحها جنون هذياني، لامرأة مفجوعة بأحداث انكسارات هذه الأمة اللامتناهية، تارة، وتارة أخرى، بتجسيد حالة (الخنساء) المكلومة، في حالة عنفوان أنثوي لا يلين، وهي تتقمص صمود المرأة في وجه الاستبداد، ساخرة من صمت الجميع، المتابعين لهذه الأحداث وكأنها مجريات مسلسل درامي، تتناول اغتصاب هذه الأراض العربية، وما ينجم عنها من مآسٍ تصيب الأرض والإنسان والحقوق.



موسيقى "موزارت" استرجاع دفء الأنثى الغائب

وتجيء المسألة الجوهرية من الناحية المسرحية، ليس في تلك المقولات والرسائل، اللتين لا تخلوان من قيمة فكرية وإنسانية، راقيتين، وإنما في كيفية طرح رجاء بن عمار كممثلة وحيدة، طيلة

المشاهد واللوحات، مسرحيا لتلك المقولات، لقد برعت الممثلة رجاء بن عمار، في تقمص الشخوص في المشاهد الفرجوية تارة، وتارة أخرى في تجسيدها الفضاءات الأرسطية (٦) والبرختية (٧)، بأمزجتها، وهواجسها، ومواقفها المتباينة، بفعل التقنية الداخلية والخارجية لأدائها التمثيلي ، ودفعها لهذه الشخوص إلى الأمام برشاقة وحيوية، مما مكنها معهما من إظهار مختلف اللوحات والمشاهد، متنوعة في إشاراتها الدلالية التي تهبط بسلاسة على أحاسيس المتلقي، فتوازت معها في الفضاء الدلالي، عظمة الأفكار الإنسانية، التي تطرحها رسائل المسرح عادة، مع التشكيلات الجمالية للأدائين المتوالفين سواء من الحواري، أو لغة الجسد في آن.

وقد عمقت السينغرافيا، المتأسسة من تصميم أزياء الملابس أساسا، ذات اللونين الأسود والأبيض إشاريا، والحبال المتدلية على الخشبة، والإفادة من تعرجات حيز المكان الصاعدة والهابطة على خشبة مسرح الحمراء، مسألة تحقيق التواصل في هذه المسرحية. وخصوصا ذلك





التعامل مع مفردة الكرسي واقعيا ورمزيا، وما مظهره الحوار الدلالي بين جسد الممثلة بانحناءاته ودورانه حوله، إيحائيا، لجهة انتاج فواعل دلالية عبرت عما يمور في دواخل شخصية المرأة الراوية، كما استخدمت الموسيقى والأصوات كعنصرين مشاركين في الأحداث، لا سيما ما نجحت في طرحه مقطوعة سيمفونية لموزارت، حققت تمهيدا مهماً، في مظهرة ثنائية (الحضور والغياب)، لإحضار غياب فضاءات وعوالم دافئة من حياة هذه المرأة الراوية، التي كانت تشكل اكتمالاً بنيوياً، من جهة، ومن جهة أخرى لحضور عناصر التردي والإحباط والموت، وذلك في حضور جدلي ديالكتيكي، هذا التمهيد الذي يدفع مزاج المتلقي ويشوقه إلى تلقي الأحداث الأخرى اللاحقة.

وفي هذا الشكل المسرحي، المعتمد على قدرات الممثل الواحد في تحقيق الفرجة المسرحية، التي ينشدها المشاهد، يتبدى ويتعالى الجسد، كعلامة مركزية، تتراصف وتنتظم العلامات الأخرى في تناغم مع جماليات خطابه، لجهة لغة تقنياته، التي تبوح وتهجس بما تعجز عن تحقيقه اللغة الكلامية، إزاء ما مظهرته بهاء لغة هذه الجماليات، التي ضج بها جسد رجاء بن عمار، في سياق توظيف درامي، ضمن نسيج هذا العرض المونودرامي المميز بحق.

* ناقد مسرحي أردني.

الهوامش

(١) الفضاء المسرحي لأكرم يوسف الطبعة الأولى ١٩٩٤/٢٠٠٠ دمشق، دار مشرق ـ مغرب ,إنشاء المشاهد واللوحات وفق نظرية الاتصال والتواصل communication theory باب سيمياء الفضاء المسرحي ص١٠٣ .

(٢) التحليل النفسي ماضيه ومستقبله /محمد احمد النابلسي /دار الفكر المعاصر٢٠٠٢ ,ص٣٥ .

(٣) كتاب جان بول سارتر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي/ بيروت- دار الآداب١٩٦٦ ، قاموس المسرح لجون غاسنرو أدوارد كون, وترجمه مؤنس الرزاز وراجعه رشاد بيبي والناشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودار المهد للدراسات والنشر، في باب حرف السين سارتر، جان بول (١٩٠٥ ـ ١٩٨٠) ص١٠١ .

(٤) ندوة المسرح ما بعد الحداثة: استمرت لمدة ثلاثة أيام في مهرجان القاهرة الدولي للتجريب في دورته الأخيرة، دراسات ومداخلات باحثين أجانب وعرب. دراسة موقع المسرح العربي في زمن "الحداثة " و" وما بعد الحداثة "، المنجي بن إبراهيم / من تونس, (جدل وصراع في التيارات الفكرية الحديثة.) ص١.

(٥) الفضاء المسرحي السيميائي/ كتاب الفضاء المسرحي لأكرم يوسف الطبعة الأولى ١٩٩٤/٢٠٠٠ دمشق ـ دار مشرق ـ مغرب. الفصل الرابع الفضاء الاجتماعي ص من(٤٥) وإلى(٥١).

(٦) موقع على الإنترنت/ منتدى مسرحيون, مجلة فكرية ثقافية تعنى بالفنون المسرحية، www.masraheon.com

(٧) نظرية المسرح الملحمي /برتولد بر يخت من ترجمة د. جميل نصيف، الفصل الثاني تأمل في صعوبات المسرح العالمي ص٥٦. عالم المعرفة بيروت - لبنان.



ليلى الأطرش *

منذ " حب إيه " و " بعيد عنك و " فات الميعاد " و" أنساك يا سلام " و" ألف ليلة وليلة " و" كل ليلة وكل يوم " و"سيرة الحب" لأم كلثوم سطع نجم بليغ حمدي الموهبة الشابة، وكان قد تكرس ملحنا مجددا دارسا له رؤية فنية خاصة بعد أغنية "تخونوه" لعبد الحليم حافظ ١٩٥٧.

قدم بليغ ٧٤٦ لحنا مزج فيها روعة اللحن الأوروبي وأدواته بشجن ربابة عاشق ريفي، وصبابة ناي محروم في هدأة ليل الصعيد فكانت "عاشق ليالي الصبر مداح القمر" و"الهوى هوايا" و"سواح" و"موعود" و"جانا الهوى". و"يا عزيز عيني" لشادية و"لولا الملامة" لوردة و"حسادك علموك" لفايزة أحمد و"حبايبنا" لنجاة الصغيرة وردوا السلام لعفاف راضي.

حملت الحان بليغ عشاق الأغاني من الشباب كما السميعة على أجنحة الأحلام والشجن والطرب في تجانس لم تعرفه الموسيقى العربية قبله. فـ"المزيكا حالة حب وعشق وغضب وتصوف" كما يصفها.

اطلع بليغ على الألحان العالمية وموسيقى الشعوب بما فيها تراتيل الكنائس وتبدى هذا في أغنيته للقدس"المسيح" من كلمات الأبنودي، وافتتن بتجويد القرآن، والفلكلور المصري الذي يفيض عذوبة وقهرا وحبا وأملا.

عندما أجريت معه لقاء عام ٩٣ في منزله بعد براءته من قضية سميرة المليان التي انتحرت أو قتلت في شقته، كان منتهيا نفسيا، محبطا رغم تظاهره بالقوة، وعندما بدأنا التسجيل أراد المخرج أن يغير وضع قيثارة قريبة من مصحف مفتوح على أحد رفوف شقته، فرفض بليغ أن يسجل حتى تعاد إلى مكانها، وتفسيره أن أجمل الألحان هي في كلام الله، وأن أروع تجانس موسيقي هو في حركة الكون والطبيعة. وهو يفسر الموسيقى التصويرية المذهلة التي وضعها لأفلام "شيء من الخوف"، و"الوسادة الخالية" و"يوم من عمري" و"فتى أحلامي" ومسلسلات "بوابة الحلواني" و"أفواه وأرانب" ومسرحية "ريا وسكينة"، ويمكن تمييز ألحانه بسهولة عن معاصريه مثل كمال الطويل ومحمد الموجي.

ولكننا لو أجرينا استطلاعا بين شباب اليوم حول من يعرفونه أكثر بليغ حمدي أم عصام كاريكا فستذهلنا المفاجأة.

وبالتأكيد فالشباب يعرف عبد الحليم حافظ أكثر من بليغ حمدي، فالملحن وكاتب الأغنية- ومهما حققا من شهرة - ينزويان في ظل نجاح المطرب والأغنية. وقد ينصف مسلسل العندليب كتيبة الموهوبين ممن كونوا التميز والنجاح، الأبنودي وعبد الوهاب محمد وبليغ والموجي والطويل ممن صاغوا الحان العندليب الخالدة.

كان من المستحيل على موهبة بهذا الحجم إلا أن يصيبها غرور النجاح، فقد لحن لأم كلثوم وهو في السابعة والعشرين. ولأنه بوهيمي بطبعه كان مسرفا في كل شيء، وكان مبذرا حتى السفه كما يصفه أصدقاؤه، وحدثني العمروسي أنه صرف خمسة آلاف جنيه في يوم واحد بعد أن قبضها من صوت الفن ثم عاد ليستدين مساء اليوم نفسه. واستغل كثيرون كرمه حين فتح منزله لغير الجديرين فانتحرت سميرة المليان المغربية من شرفة منزله بعد خلافها مع صديقها الخليجي واتهم بليغ، وبدأت مع المحاكمة نهاية موهبة وعبقرية قلما يجود بمثلها الزمان.

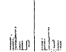
ولأن بليغ لم يحسن التصرف بماله لجأ إلى التلحين لمغمورين: إيهاب بديع، احمد دوغان توفيق فريد وموفق بهجت وغيرهم، وحين سألته في لقائنا كيف لحن لأحمد عدوية بعد أم كلثوم ووردة وفايزة وصباح وشادية وحليم برر ذلك بأن عدوية ظاهرة تستحق الالتفات.

لحّن بليغ أغانيَ وطنية ولكن هزيمة حزيران أفقدته اتزانه فبدأ يضرب رأسه بالجدران غير مصدق ثم تعافى ليلحن "عدى النهار" وغيرها.

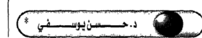
لقد اعتاد الناس على الصفح عن زلات النجوم الكبار، ولكن أزمة بليغ النفسية أسلمته للكآبة ثم الموت قبل أن ينسى جمهوره فضيحة المليان، ولكن ألحانه الرائعة ما زالت تحقق أعلى المبيعات وإن لم يلتفت كثيرون لاسم ملحنها.

---

* روائية أردنية

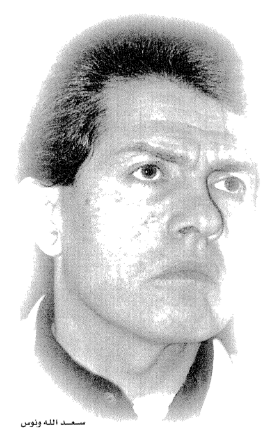


شعرية النص المسرحي العربي
من "التمثيل" إلى "التعبير"
من خلال مسرحية "الحياة أبدا" لسعد الله ونوس



د. حسن يوسفي *

أولا كان ميشال كورفان Michel Corvin في تقديمه للموقع الإلكتروني لجمعية نحو كتابات مسرحية جديدة «Aux nouvelles écritures théâtrales»(١) التي يترأسها، قد أشار إلى مختلف التحولات التي عرفتها الكتابات المسرحية في الأراضي الفرنسية والفرنكفونية بفعل تأثير الرواية والسينما وتكنولوجيا الإعلام الحديثة؛ هذه التحولات التي مست الوضع التقليدي لما يعرف بالأجناس المؤسسة في المسرح كالكوميديا والتراجيديا وسمحت للكتاب المسرحيين بالكتابة بنوع من الاستقلالية بل وحتى اللامبالاة إزاء إكراهات التمسرح فوق الخشبة، وجعلت العناصر الدراماتورجية الأساسية كالحكاية والزمن والفضاء والشخصية تعيش وضعية جديدة في سياق نصوص مسرحية تعرف نوعا من "التفجر الدراماتورجي" أو "الثورة الدراماتورجية" التي ربحت فيها الكتابة على مستوى اللغة ما خسرته أو، بالأحرى، ما بددته على مستوى التخييل، وإن كانت هذه الكتابة قد بقيت ـ على المستوى الموضوعاتي- خاضعة لذلك التأرجح ما بين مسرح حميمي ذاتي خاضع لهواجس الذات أو الأنا، ومسرح موضوعي يعالج قضايا العالم أو الواقع لكن ليس من منطلق المعالجة الواقعية المباشرة وإنما من خلال شكل مسرحي ينعت بمسرح المثل Le théâtre parabole.



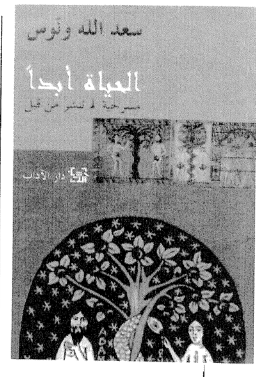
سعد الله ونوس

إذا كان، إذن، هذا هو الوضع بالنسبة لتجارب تنتمي إلى المسرح الغربي الذي عاش لقرون عديدة على إيقاع التنويعات والتلوينات التي عرفتها الشعرية الأرسطية باعتبارها تشكل خط التموقع بالنسبة لكل التجارب المسرحية الغربية، بشكل يسمح برصد التحولات الدراماتورجية للكتابة الدرامية، وبالتالي، تحديد مواصفات شعرية مسرحية جديدة قد تنطبق عليها استعارة "الشهب الاصطناعية" Feu d_artifice التي اختارها كورفان Corvin لهذه الكتابات الجديدة، فإن الأمر يختلف عندما نريد الحديث عن الكتابة المسرحية العربية، ما دامت السياقات السوسيو-ثقافية التي تبلورت في إطارها جماليات هذه الكتابة تكتسي ميسما خاصا تتحكم فيه حداثة التجربة المسرحية العربية وانطلاقها في الغالب، من حيث انتهى الآخر، أي الغرب.

إن هذا الوضع التاريخي والثقافي جعل منها كتابة فسيفسائية، هي مزيج من التقليد والحداثة، من الكتابة الكلاسيكية

الخاضعة لمواصفات الشعرية الأرسطية والكتابة الجديدة التي تتملص، بطريقتها الخاصة، من هذه المواصفات. لذا، فلا عجب أن نجد داخل هذه الكتابة المسرحية نماذج للتعايش والتداخل والاندماج ما بين شعريتين مختلفتين بل ومتناقضتين من حيث المبادئ والمكونات، كما هو الشأن بالنسبة لما نسميه هنا بـ"شعرية التمثيل Poétique de la re-présentation" و"شعرية التعبير" Poétique de L'expression من حيث كونهما شعريتين تقوم أولاهما على مبادئ أساسية كـ: الحكاية والجنس genre واللياقة والراهنية، في حين تعمل الثانية على نقض كل هذه المبادئ بالاعتماد على: أسبقية اللغة والتخلص من إكراهات التجنيس والليـاقة وترسيخ نموذج الكتابة (٢).

إن التركيب الفسيفسائي لهاتين الشعريتين هو ما يطبع، في اعتقادنا، العديد من تجارب الكتابة المسرحية العربية، مما يجعل الحديث عن تحديث الكتابة في ضوء ثنائية المواضعات/التجديدات ئخردثرفهخرس/هررخدشفهخرس، حديثا نسبيا، لأن هذا التركيب لا ينخرط في صيرورة تقليد مسرحي بدأ باحترام المواصفات وانتهى إلى الخروج عليها والتمرد على قوانينها، وإنما هو تركيب خاضع لتجارب إبداعية عربية ذاتية تتحكم فيها ثقافة المسرحي ونزوعه الإبداعي ودرجة تفاعله مع التجارب الغربية، بغض النظر عن انخراط هذه التجارب الذاتية في سياق تحول موضوعي يطول إبداعات مرحلة أو جيل أو حساسية فنية ما. بعبارة أخرى، يمكن القول إن الحديث عن تحولات في الكتابة المسرحية العربية ربما يجد أرضيته الأنسب عندما يتعلق الأمر بتجارب مسرحية بعينها لكتاب استطاعوا أن يبلوروا ريبرتوارا خاصا بهم، راكموا من خلاله نصوصا تحمل بصمات مراحل من عمرهم الإبداعي، من ثقافتهم، من زمنهم السياسي، ومن متخيلهم الذي تحتل في الذات وقضاياها مساحة لا تقل أهمية عن المساحة التي يحتلها الانشغال بقضايا الواقع.



وعندما أركز على البعد الذاتي وعلى الحرص على تأمل تجارب مسرحية بعينها حتى لا نقع في التعميم، فإنني أفكر مثلا، في تجربة مسرحي عربي فذ، أعتقد أنها تلخص -في تقديري- هذا الذي سميته بالتركيب الفسيفسائي بين الشعريات المسرحية، ألا وهي تجربة المرحوم سعد الله ونوس.

إن الحديث عن تحولات في الكتابة المسرحية العربية ربما يجد أرضيته الأنسب عندما يتعلق الأمر بتجارب مسرحية بعينها لكتاب استطاعوا أن يبلوروا ريبرتوارا خاصا بهم، راكموا من خلاله نصوصا تحمل بصمات مراحل من عمرهم الإبداعي

ربما قد لا يسمح المقام باستعراض تاريخ هذه التجربة ورصد مختلف التحولات التي طالت جماليات الكتابة لدى هذا المبدع، لكن لا بأس من التذكير بخاصية أساسية طبعت تعامله مع تجربة الكتابة المسرحية نرى أنها جوهرية لفهم النص المسرحي الذي نقترحه عليكم في سياق هذه الدراسة ألا وهو نص "الحياة أبدا" الذي لم ينشر في حياة كاتبه، وإنما نشرته دار الآداب سنة ٢٠٠٤، أي بعد وفاة صاحبه بعدة سنوات.

الخاصية التي أشير إليها هنا هي ما يمكن أن نسميه بـ"الملاءمة الثقافية" للتجربة الإبداعية، وهي الخاصية التي جعلت ونوس يقضي فترة من الصمت دامت حوالي ثلاث عشرة سنة كانت فاصلا بين حساسيتين في الكتابة لديه، لأن اللحظة التاريخية كانت تقتضي ذلك، لكي ننتقل من لحظة "مسرح التسييس" نحو مرحلة "مسرح العودة إلى الذات"، وهي الخاصية نفسها التي جعلته يكتب نص "الحياة أبدا" في مرحلة شبابه، نص يعود إلى بداية ستينيات القرن الماضي لكنه تحاشى نشره وقتئذ، لأن اللحظة التاريخية ربما لم تكن تسمح بالتجرأ على السياق السوسيو-ثقافي بنص مجازف ذي حساسية ميتافيزيقية، أو بالأحرى، دينية مثيرة ما دام عالمه التخييلي مؤثثا بعناصر تمس "المقدس" ومنشغلا بـ"القضايا الوجودية الكبرى" للإنسان. ولعل في إقدام دار الآداب على نشر هذا النص، اليوم، ما يزكي هذا الحرص لدى ونوس على ملاءمة تجربته الإبداعية مع اللحظة التاريخية والثقافية. فربما تبين، اليوم، أن ظروف استقبال إبداع مسرحي من هذا النوع قد نضجت، وأصبحت مساحة حرية الفكر والتعبير أوسع من ذي قبل. وإلا فكيف كان يمكن إخراج مسرحية "الحياة أبدا" إلى التداول لحظة كتابتها وهي المسرحية التي تتردد فيها أصداء النص المثير لجان بول سارتر الموسوم بـ"الشيطان والإله" Le diable et le Bon Dieu (3) التي كتبها رائد الفلسفة الوجودية في بداية الخمسينيات من القرن الماضي (١٩٥١).

إن تأمل هذه المساحة الزمنية بين خروج النص الوجودي الفرنسي لسارتر ونشر النص الوجودي العربي لونوس، والتي تصل أكثر من نصف قرن، ربما

تعبر وحدها عن هذا التفاوت والاختلاف بين سياقين مسرحيين وثقافيين بشكل يزكي، ما أشرنا إليها سلفا، بخصوص نسبية وخصوصية الحديث عن تحولات الكتابة المسرحية العربية. فالدراما الوجودية، التي هي نموذج حديثنا هنا، والتي ازدهرت في سياق الحربين الكونيتين خلال القرن الماضي في الغرب، ربما لم تكتمل شروط تلقيها وتقبل عوالمها التخييلية، عندنا، إلا مع بداية الألفية الثالثة وفي ظل تداعيات العولمة على ثقافتنا ومتخيلنا.

ويبدو لنا، أن المزج بين شعريتي التمثيل والتعبير في نص "الحياة أبدا" هو الترجمة الجمالية لهذا التفاوت الثقافي على مستوى الإبداع، كما على مستوى التلقي.

تحكي مسرحية "الحياة أبدا" لسعد الله ونوس عن فتاة وفتى شابين ألقت بهما الصدفة إلى جزيرة منعزلة، وذلك بعد أن نجيا من حرب مدمرة عاشها العالم وقضى على إثرها كل البشر. الجزيرة يجول فيها عجوزان غامضان يمثلان الخير والشر، أو بالأحرى الإله والشيطان، اختار ونوس أن يميزهما بلون سترتيهما: الشيخ أخضر السترة والشيخ بني السترة، يخوضان في جدال حول ما حدث، وكيف حدث. حوار ملتبس لم يفهم فيه الشاب والشابة شيئا، حوار ميتافيزيقي متشابك وكثيف حول ما آلت إليه البشرية. وحول مسؤولية الإنسان ووضع العالم بعد هذا الدمار الذي حل بالبشرية. في غمرة هذا الالتباس تقوم قصة خلق جديدة، من خلال الشاب والشابة، وبالتالي من خلال ولادة توأمين يلفهما الشاب بالسترتين الخضراء والبنية اللتين تركهما العجوزان بعد اختفائهما إيذانا ببقاء الخير والشر كبعدين أساسيين في حياة البشر.

يقول فيصل دراج في ورقة مصاحبة للمسرحية تحمل عنوان "الحياة أبدا: نص أقرب إلى الوصية": "تنتمي مسرحية "الحياة أبدا" في موضوعها الفكري، كما في بنيتها

تحكي مسرحية "الحياة أبدا" لسعد الله ونوس عن فتاة وفتى شابين ألقت بهما الصدفة إلى جزيرة منعزلة، وذلك بعد أن نجيا من حرب مدمرة عاشها العالم وقضى على إثرها كل البشر. الجزيرة يجول فيها عجوزان غامضان يمثلان الخير والشر.

الفنية إلى المرحلة الكتابية التي سبقت "مسرح التسييس" الذي طوى معادلاته الفكرية لاحقا وأخلى مواقعه لمسرح جديد. فالموضوع هو الشر الخالص الذي يقابل الخير الخالص فوق جزيرة موحشة ضيقة يتصادى في أرجائها الصوت الإبليسي والصوت المنير الذي ينازله منذ بدء الخليقة. صراع قديم واجب التجدد، لأن بقاء أحدهما شرط لبقاء الآخر ولأن موت أحدهما

يجر نقيضه إلى الموت أيضا وما "الحياة أبدا" إلا الصراع الأبدي بين الخير والشر (...) وهذا القول الفلسفي، الذي يتاخم التجريد ولا يكون مجردا، يصوغ بنية فنية يتسع فيها الحوار ويضيق فيها الفعل المسرحي"(٤).

يتضح من هذا القول أننا إزاء مسرحية تنتمي لمسرح الأفكار أكثر مما تنتمي لمسرح الفعل، ولعل هذا ما يفسر مفارقة أساسية ينطوي عليها النص وهي وجود شخصيات وغياب الحكاية بالمعنى المتعارف عليه، ذلك أن هذه الشخصيات تنتج الرأي والفكر، تتجادل وتتصارع لكنها لا تخلق الفعل المسرحي. وحتى الفضاء والزمن لا يؤديان الوظيفة الكلاسيكية في تأطير الحدث بل يصبحان جزءا لا يتجزأ من صراع الأفكار في المسرحية. لذا، فعندما نقرأ الإرشادات المسرحية التي تحددهما -والتي تشكل هي في حد ذاتها نصا قائما بذاته إلى جانب الحوار- نكتشف وصفا شاعريا تتدفق فيه خصائص المكان والزمان على شكل صور مكثفة ذات زخم وجودي عميق، مما يجعل ترجمتها على الخشبة أمرا مستعصيا. ففي المنظر الأول من الفصل الأول في المسرحية نقرأ ما يلي:

"(المكان: جزيرة صغيرة توحي بأرض بدائية. أشجار فاكهة متنوعة، وأدغال ملتفة متشابكة وينابيع تتدفق غير عابئة بشيء. البحر يعانق الجزيرة بما يشبه الحب. الإضاءة مستمدة من منبعي الضوء الأصليين: الشمس والقمر. وهكذا، فالمسرح مكشوف تماما وبعيد عن ضيق الغرف المغلقة. إننا الآن في مسرح زمن سحيق سواء إلى الوراء أو إلى الأمام. الزمان: زمن المسرحية خيالي. إنه المستقبل. هو مستقبل غير مؤكد، بل ورجاؤنا جميعا هو ألا يكون هذا المستقبل مؤكدا. إننا الآن في عصر يوم خريفي، ليس في السماء غيوم، لكن غلالة حمراء داكنة وموحشة تكسوها وتخفي زرقتها. البحر هادئ تماما. تنتشر ظلال السماء الدامية على صفحته فتكسبه لونا غامقا كالحزن، أوراق الخريف الصفراء تتساقط من الأشجار بإيقاع يتزايد مع تقدم المشهد. ويخلق في النفس كآبة موجعة"(٥).

إن هذا النص الإرشادي ذا الطابع السردي والشعري في آن واحد، يبرز أن

المسرحية التي تقيم متخيلها على زخم من الأفكار الميتافيزيقية، إنما تقوم بذلك من خلال الاحتفاء باللغة، وترسيخ تعبيريتها على حساب ما هو تمثيلي.

وتبقى الشخصيات، في هذه المسرحية، هي بؤرة استقطاب هذا المزج المثير بين شعريتي التمثيل والتعبير. فهي شخصيات أربع واضحة المعالم، اثنتان يحددهما العمر (الشاب والشابة) واثنتان يحددهما العمر ولون السترة (الشيخ أخضر السترة والشيخ بني السترة). لكن

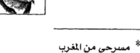
تبقى الشخصيات، في هذه المسرحية، هي بؤرة استقطاب المزج المثير بين شعريتي التمثيل والتعبير. فهي شخصيات أربع واضحة المعالم، اثنتان يحددهما العمر (الشاب والشابة) واثنتان يحددهما العمر ولون السترة



المفارقة تكمن في كون الشخصيتين الأخيرتين على الخصوص تتبددان وتذوبان في الحوار لتصبحا مجرد فكرتين (الخير والشر) أو بعدين (الإبليسي والرباني) أو كيانين ميتافيزيقيين (الشيطان والإله).

كل هذه الخصائص الملازمة للعناصر الدراماتورجية الأساسية في النص (الحكاية، الزمان والمكان، الشخصية) تؤكد أننا إزاء نص مفتوح، غير معني بالانخراط في دائرة من دوائر الأجناس الدرامية المؤسسة والمعروفة. ومثلها هو مفتوح أجناسيا، فهو مفتوح دلاليا كذلك، لا سيما إذا عرفنا أن ونوس الذي كتب النص في فترة شبابه عاد إليه في المراحل الأخيرة من عمره وعدل نهايته، لذلك ترد في النص إشارة تقول: "تم إضافة خلع السترة وتكرار ولادة الخير والشر يوم ١٩٩٧/١/٢٦"(٦). فما دام الأمر يتعلق بقضية وجودية مفتوحة على كل الاحتمالات، وما دام مدار الصراع هو دائرة الأفكار، فكل شيء أصبح ممكنا، ولعل هذا ما يجعلنا نقول بأن متخيل المسرحية لا يعبأ بمبدأ اللياقة Bienséance الكلاسيكي الذي يحظر عرض ما يتعارض أخلاقيا وطبيعيا مع انتظارات المتلقي. فالمسرحية تجسد ما لا يجسد، تخوض في الميتافيزيقا والمقدس، وتمسرح الصراع الأبدي بين الشيطان والإله. وهذا شيء طبيعي في نص تتراءى فيه "ملامح من أسطورة بروميثيوس، ومن آثار الإلتزام السارتري، ومن تمرد على تصور لاهوتي يؤسس الوجود الإنساني على بداهة الخطيئة"(٧).

ألا يكفي كل هذا دليلا على صدقية هذا الذي سميناه بالتركيب الفسيفسائي بين الشعريات في النص المسرحي العربي(٨)، والتي تجعل البعدين التمثيلي والتعبيري يتفاعلان في سياق دراما مفتوحة على كل الاحتمالات؟!



* مسرحي من المغرب

الهوامش:

١- انظر هذا التقديم في الموقع الإلكتروني: http://www.aneth.net

٢- انظر الفصل المعنون بـ"De la représentation à L_expression" من كتاب:

Jacques Rancière _ La parole Muette : Essai sur les contradictions de la littérature _ Hachette littératures 1998, Paris.

٣- نشرت المسرحية ضمن منشورات كاليمار سنة ١٩٥١ وقدمت أول مرة على خشبة مسرح أنطون يوم الخميس ٧ يونيو ١٩٥١ من إخراج لوي جوفي Louis Jouvet.

٤- فيصل دراج _ الحياة أبدا: نص أقرب إلى الوصية (في) سعد الله ونوس، الحياة أبدا (مسرحية لم تنشر من قبل) _ دار الآداب _ بيروت _ الطبعة الأولى ٢٠٠٤، ص ٨٢/٨٣.

٥- سعد الله ونوس _ الحياة أبدا _ ص ٨/٧.

٦- نفس المرجع _ ص٨٠.

٧- فيصل دراج _ مرجع سابق _ ص ٨٧.

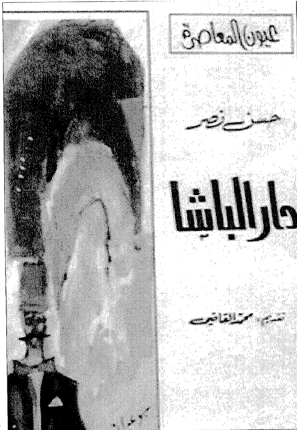
٨- في سياق مناقشته لهذه الورقة خلال الندوة التي عقدت ضمن فعاليات مهرجان أكادير للمسرح الجامعي، اقترح الدكتور حسن المنيعي أن نسمي هذه الظاهرة بـ"اللامنتظر الشعري "L_imprévu poétique" وتعبيرا عن هذا الأفق المفتوح الذي تبلوره الكتابة المسرحية العربية.

سيرة المكان في "دار الباشا"

محمد الصالح البوعمراني *

يدرج بعض النقّاد الأعمال الرّوائيّة للروائي التّونسي حسن نصر(١) ضمن ما يُسمّى بـ"تيّار الواقعيّة الجديدة"، " وهو تيّار يعتقد أنّ الواقعيّة لا تزال قادرة على ابتكار شخصياتها النّموذجيّة، وإنتاج حكي قويّ ومتماسك يستمدّ طاقته الإبداعيّة من إعادة طرح إشكاليّة التّمثيل والإحالة المرجعيّة." (٢) وهو تيّار يقوم على رجّ مقولات الواقعيّة التّقليديّة وأساليبها في تشخيص الواقع وطرح قضاياه.

ولعلّ أهمّ أعماله المندرجة ضمن هذا التّيّار رواية "دار الباشا" (٣)، التي التزمت بالواقعيّة نهجا وخرجت عنها في طرق الصّياغة وآليات الإنشاء. وقد اخترنا أن نقارب هذه الرّواية من زاوية المكان، وقد رأينا أنّه بؤرة النّصّ الرّوائي، وعقدته التي تشدّ أغلب خيوطه، ومن خلاله نلج إلى عالم الرّواية بأساليبها وقضاياها المختلفة. فقد بدا لنا أنّ رواية "دار الباشا" هي رواية المكان بامتياز، رغم تحفّظ البعض على ذلك، يقول محمّد الهادي بن صالح: "و في اعتقادنا أنّ هذه الرّواية لم تكن رواية مكان، حتّى وإن حملت عنوان مكان."(٤). والاعتقاد عندنا أنّ المكان هو النّاظم لحبكة الرّواية، والرّابط لأجزائها، وإليه تنشدّ جميع عناصر القصّ الأخرى أو عنه تصدر. فلدار الباشا (المكان) تاريخ ممتدّ نتبيّن أطواره من خلال عيني شخصيّة "مرتضى الشّامخ"، لذلك رأينا أنّ هذه الرّواية سيرة للمكان تتبّع مراحله عبر التّاريخ. والقول بسيرة المكان لا ينفي القول بوجود خطاب سير ذاتي كما أشار إلى ذلك محمّد القاضي ونقل عنه آخرون (٥)، رغم ما تثيره علاقة الرّاوي المتجلي في النّصّ بوجوه مختلفة، فهو طورا يظهر بضمير الغائب المفرد، وطورا آخر بضمير المتكلم المفرد، وغالبا بضمير المخاطب أنت، مع الكاتب (حسن نصر) من جهة، والشّخصيّة (مرتضى الشّامخ) من جهة أخرى. أو بأنّ الرّواية "رواية شخصيّة"(٦) فما الشّخصيّة في هذه الرّواية إلاّ صورة من المكان، فهما الوجه والمرآة، كما سنرى ذلك لاحقا.



ولا غرابة بعد ذلك أن تُعنون الرّواية باسم المكان "دار الباشا"، فهو مفتاحها الذي نلج من خلاله إلى كلّ فصولها، وبابها الذي يقودنا إلى كلّ أساليبها وقضاياها. ولعلّ مفهوم التّغريض الذي استعمله كلّ من "براون" و"بول" يستطيع أن يبيّن لنا العلاقة بين العنوان والأثر، وما بينهما من وشيج علاقة، ذلك أنّ العنوان حسب هذين الباحثين هو "أحد التّعبيرات الممكنة عن موضوع الخطاب (...) ووظيفة العنوان هي أنّه

وسيلة خاصّة قويّة للتغريض"(٧). فالعنوان هو نقطة الارتكاز الأساسيّة التي تسمح لنا بفهم وتأويل الأثر، وهو العنصر الذي عنه تتفرّع أجزاء النصّ، يقول محمّد الخطّابي: "و في اعتقادنا أنّ مفهومي التّغريض والبناء يتعلّقان بالارتباط الوثيق بين ما يدور في الخطاب وأجـزائه وبين عنوان الخطاب أونقطة بدايته، مع اختلاف فيما يُعتبر نقطة بداية حسب تنوّع الخطابات. وإن شئنا التّوضيح قلنا إنّ في الخطاب مركز جذب يؤسّسه منطلقه وتحوم حوله بقيّة أجزائه"(٨). لذلك فاختيار العنوان في "دار الباشا" ليس اعتباطيا، فهو الحبّة التي ستنتج ثماني عشرة سنبلة هي عدد فصول الرّواية، هذه الفصول التي افتتح أغلبها بذكر المكان من الجملة القصصيّة الأولى، فكان المكان بذلك "مركز الجذب" على حدّ عبارة الخطّابي الذي تأسّست عليه عمليّة الحكي. وهذا جدول بفواتح الفصول التي ذُكرت فيه "دار الباشا":



رقم الفصل	فاتحة الفصل	الصفحة
١	"يتسلّل شارع الباشا عبر متاهات مدينة تونس العتيقة"	٣٧
٢	"أخذته من يده، وانطلقت تعبر حيّ الحلفاوين حتّى وصلت إلى باب سويقة، من هناك دخلت به أسواق المدينة.."	٤١
٤	"قبالة الخليج، فوق الرّبوة، تتربّع دار الباشا من قديم الزّمان، حالمة في أحضان البحيرات.."	٥٩
٥	"أحسّ مرتضى وهو يسير في أروقة دار الباشا، أنّه ينساق بلا نهاية، بين الأزقّة التي تضيق وتتّسع، وتتعرّج وتتداخل."	٦٧
٦	"بينما أنت تواصل سيرك صاعدا في أروقة دار الباشا، يعترضك "حمّام النّاعورة"..."	٧٥
٧	"الآن تعود إلى دار الباشا، فاقدا الاتّجاه ومصابا بالإعياء..."	٨٧
٨	"اهتزّ مرتضى الشّامخ من الرّجفة ويسير في رحاب دار الباشا..."	٩٥
١٠	"يبتعد مرتضى قليلا ليمرّ بعد ذلك بالدّيار، تطلّ عليه بواجهتها الخاصّة..."	١١٥
١١	" تصل إلى بطحاء رمضان باي، بطحاء صغيرة، لكنّها تكبر فجأة، حتّى لتصيبنا بالدّهشة."	١٢١
١٣	"في ليلة القدر، ينزل الباي إلى جامع الزّيتونة، يزور أسواق المدينة، ويعبر موكبه الفاخر شارع الباشا".	١٣٩
١٤	" هاهو ذا مرتضى الشّامخ على مشارف الدّار التي عاش فيها صغيرا".	١٤٧
١٥	"في الوقت الذي كانت فيه دار الباشا تنهار، تندثر معالمها..."	١٥٣
١٧	" تعترضك في نهاية شارع الباشا "زاوية" لأحد الأولياء..."	١٦٣

و لا تخلو بقيّة الفصول من ذكر للمكان، غير أنّنا اخترنا أن نرصد ذكر المكان في بداية كلّ فصل، حيث يولّد المكان في الشّخصيّة ذكريات الماضي فتنهال الذّكريات عبر الاسترجاع متداخلة متشابكة كالأصداء تتردّد في ذهن الشّخصيّة، "يتوقّف يمعن النّظر في الأماكن التي كوته بنارها، شرّدته، والتي عاش فيها زمنا، في أعماق نفسه تتردّد أصداء مختلطة من الماضي: ناس وأصوات، وحوادث، ومبان، ونغمات قديمة تصعد من القلب. إنّه يتوغّل في الأماكن التي سيفتح بابها على ماضيه، ليقلّب صفحاته ويعيد القراءة من جديد." (ص٣٨). وهكذا تضحي الأماكن أبوابا للذكرى، كلّ باب ينفتح على جزء من تاريخ "مرتضى الشّامخ". فيصير المكان هذا الجسر الذي نعبر من خلاله إلى عالم الشّخصيّة، ننظر في حياتها تتردّد أصداؤها بين الماضي الحاضر، هكذا يخاطب مرتضى الشّامخ نفسه: "هذا هو الجسر الذي عليك أن تعبره من الماضي إلى الحاضر ومن المنفى إلى المنفى.

إليه جئت دون رضاك، ومنه خرجت هاربا، وإليه تعود تارة أخرى تبحث عن معنى."(ص٣٩). وعلينا أن نعبر هذا الجسر جيئة وذهابا، نعيد من خلاله تركيب ملامح المكان وملامح الشّخصيّة، في عمليّة هي أشبه بلعبة "البيزل" (puzzle).

ويتواتر التّلازم بين الشّخصيّة والمكان حتّى كأنّ لا همّ للشخصيّة في هذه الرّواية غير المكان تتّبع تفاصيله، وتسبُر خباياه، وتروي حكاياه، وتتبنّى قضيّته من بداية الرّواية إلى آخرها.

وإذا نظرنا إلى علاقة الشّخصيّة بالمكان وجدناها بداية متوتّرة، فالشّخصيّة تعلن تمرّدها على المكان الذي يمثّل رمزا ثقافيا رأى فيه مرتضى الشّامخ قيدا وسلطة تقهر إرادته، فقرّر الخروج عليه: "خرج هاربا من دار الباشا إلى حيث لا يعلم" (ص٦١). ولكنّ هذا التّمرّد البرومثيوسي قاده إلى العقاب "راح تتقاذفه الأقدار إلى أن ألقت به عند مشارف الصّحراء (...) إلى هذه القفار القاسية التي اقتيد إليها بروميثيوس ليُقيّد بالسّلاسل الثّقيلة، وتشدّه الأغلال إلى قمّة الصّخرة الشّامخة، أو إلى تلك التي التجأ إليها المتنبّي:

ذراني والفلاة بلا دليل ووجهي والهجير بلا لثام " (ص. ٦٠).

ولكنّ دار الباشا تنبثق له من قلب الصّحراء في صورة صالح الفيّاش" خرج مرتضى الشّامخ يبحث عن مكان أكثر بعدا حتّى تنقطع عنه أخبار دار الباشا فلا تعود إليه، فإذا دار الباشا تلاحقه إلى ما وراء الصّحراء، وتأتيه على قدميها في شخص صالح الفيّاش"(ص٦١).

وليس المكان في دار الباشا مجرّد إطار يحتضن الأحداث بل هو رمز ثقافة كاملة يعلن مرتضى الشّامخ تمرّده عليها، فيتمرّد أوّلا على الشّاشيّة " نزعتها عنّي، ألقيت بها بعيدا" (ص١٤٣)، وأعلن بذلك خروجه على العادات التي كبّلته والموروث الذي ظلّ حبيسه، وولد فيها

سيرة المكان في "دار الباشا"

شعورا دائما بالقهر والغبن والنّقمة على كلّ ما فيه، ثمّ تمرّد على الأب، وعلاقة الأب بالمكان وشيجة، فالشّخصيّة تمرّدت على المكان والأب في لحظة واحدة، وأعلنت المصالحة معهما معا بعد رحلة التّيه الطّويلة، لذلك فموقف مرتضى الشّامخ من الأب ومن المكان هو موقف من ثقافة معيّنة، يقول: " خرجت من دارنا، ومن حيّ الباشا كلّه، خرجت من الجدران الثّابتة، والأبواب العالية، والنّوافذ المغلقة، خرجت من الكتّاب والألواح والطّين، خرجت من حلقات الذّكر والإنشاد والرّقص، خرجت عن تقاليدي وعادتي." (ص١٤٤).

ولكنّه بعد رحلة التّيه الطّويلة ينتهي عائدا إلى دار الباشا، باحثا عن جذوره، ململما شظايا ذاته، معيدا النّظر في حياته، في خطأه الأوّل الذي ولّد تجربة التّيه. هل هو التّيه الذي تعيشه الشّخصيّة العربيّة لمّا أرادت الانفلات من الحبل الذي يشدّها إلى الماضي، فلا هي استطاعت منه فكاكا ولا هي وجدت توازنها بعيدا عنه، فتولّدت شخصيّة قلقة، متشظّية، هذا التّشظّي الذي انعكس على أسلوب الرّواية ذاته، الموزّع بين الماضي والحاضر، والشّخصيّة بين هذا وذاك تبحث عن توازنها.

وصفوة القول انّ الشّخصيّة ليست إلاّ صورة من هذا المكان، وليس مرتضى الشّامخ ودار الباشا إلاّ الوجه والمرآة، "أنت صورة مشوّهة وشاحبة، من تلك الأماكن المتراكمة في دار الباشا بجدرانها المصدوعة المائلة، وأبوابها المتهالكة، وسطوحها التي تشرّخت وانبثقت من شقوقها نباتات وحشيّة جافّة، ونتوءات سرطانيّة متورّمة، وندوب عميقة أخرى، وأنت بعد ذلك، مسلوب الإرادة، عاجز عن التّصرّف، منعزل، وغير قادر على إقامة علاقات مع الآخرين..." (ص١٨٠).

ويبدو المكان في "دار الباشا"، مدخلا أساسيا لدراسة الزّمان (٩)، فأغلب الفصول كما ذكرنا تُفتتح بوصف ملامح من دار الباشا، ودار الباشا الموصوفة هي دار الباشا في الزّمن الحاضر، ينطلق منها الرّاوي عائدا إلى الزّمن الماضي، فهي الجسر الذي يعبر من خلاله الرّاوي إلى دار الباشا الماضي، وبالتّالي الزّمن الماضي. فرحلة البطل عبر المكان هي رحلة أيضا عبر الزّمان. وتتطوّر الرّواية على هذا النّسق "دار الباشا" الحاضر، "دار الباشا" الماضي، والشّخصيّة أيضا نلملم صورتها المتشظّية عبر هذه المراوحة بين الماضي والحاضر. ولو ضربنا مثلا على ذلك "الفصل الرّبع" الذي يفتتح بذكر المكان الذي تتحرّك فيه الشّخصيّة في الزّمن الرّاهن، ولكن الرّاوي عندما يصف المكان يرتجّ علينا الأمر، هل هو المكان في صورته الرّاهنة، أم أن الذّاكرة تستدعي صورته زمن الطّفولة، قبل رحلة التّيه؟. "بينما أنت تواصل سيرك صاعدا في أروقة دار الباشا، يعترضك "حمّام النّاعورة" ترى من فوق حائطه القصير، بغل النّاعورة مشدودا إلى الدّولاب، مغمض العينين، يدور دورته المعتادة، يصعّد الماء من أعماق البئر عبر القواديس، ويصبّه في السّواقي ليذهب بعد ذلك إلى التّنّور".(ص٧٥). ومن المكان تعبر الذّاكرة من الحاضر إلى الماضي، فيستحضر الشّامخ دار جاره "عمّ العربي" وأجواءها المختلفة عن أجواء بيتهم، وعلاقة عمّ العربي بزوجته وأبنائه، وتنفتح الذّاكرة من خلال دار "عمّ العربي" على علاقة مرتضى الشّامخ بشامة، " كانت شامة تحدثه عن أشياء كثيرة مفرحة عندهم، تحدّثه عن أبيها، وعن أمّها وعن اخوتها، وتضحك وتغرق في الضّحك." (ص٧٧). ويستدعي الحديث عن دار "عمّ العربي" الحديث عن دارهم، ويعترف الشّامخ بضعف الذّاكرة، وبالفراغ المهول الذي يجده عندما يحاول تذكّر حياته في تلك الدّار "تلك الصّدمة العنيفة التي تلقاها، قذفت به في عالم النّسيان، وأفقدته الذّاكرة، عاش بعدها روحا هائمة وخيالا مريضا..." (ص٧٨). وعلى هذا المنوال تسير أغلب فصول "دار الباشا"، عابرة الزّمان من الحاضر إلى الماضي عبر ذاكرة المكان.

وجوهريّة المكان في "دار الباشا" اقتضت مركزيّة الوصف، فالمكان يظهر عبر ما تصفه لنا عيون الشّخصيّة، وهذا ما جعلها من أهمّ الرّوايات الوصفيّة في الرّواية التونسيّة، ذلك أنّ المقاطع التي يتحقّق فيها الوقف (pause) كثيرة التّواتر في نصّ الرّواية، حيث يتعطّل السّرد ويتضاءل زمن الخبر في حين يطول زمن الخطاب ويمتدّ. ويبتدئ الكاتب روايته بتحديد المكان، وضبط امتداده في مدينة تونس العتيقة: "يتسلّل شارع الباشا عبر متاهات مدينة تونس العتيقة، يتوغّل في أعماقها، يبسط ذراعه الطّويلة يصل بها باب البنات غربا إلى بطحاء رمضان باي شرقا، ومنها إلى قصر القصبة، فجامع الزّيتونة، يختصر المسافة الفاصلة بين "الرّبط" وقلب المدينة النّابض بالأسواق والحركة " (ص٣٧).

وبعد هذه الفاتحة العامّة يبدأ الاعتناء بالتّفاصيل وقد اهتمّ بها حسن نصر اهتماما لافتا، فجاءت الفصول جميعها تقدّم وصفا متناهي الدّقّة لجوانب من دار الباشا. فيصف الأزقّة والشّوارع والبنايات والمنعرجات، "تمرّ تحت الأقواس المتدنّية، المرصّعة بالعقود، والأزقّة المقبّبة وتيجان الأعمدة، والمداخل ذات الإضاءة المنبثقة من الخطوط والزّخارف والألوان.

وتتدفّق الحياة المنسابة في البنايات المتاكبة، والأبواب المتقابلة، والنّوافذ المشبّكة البارزة."(ص٣٧).

ويلج إلى الأماكن المغلقة فيصفها بكلّ دقّة مثلما فعل في وصفه لزاوية "سيدي محرز":"قطعت به السّقيفة الطّويلة، ودخلت من الباب الكبير إلى مقام الوليّ الصّالح سيدي محرز، بهو بديع مفروش بالرّخام الأبيض، جدران مكسوّة بالقاشاني الملوّن، ترتفع لتغيب في متّسع من الفضاء الرّحب، تحت قبّة عريضة عالية." (ص٧٢).

لذلك كان الاعتناء بالوصف بارزا في هذه الرّواية، غلب على السّرد وعلى الحوار الذي كاد ينعدم، فلا يمرّ ركن أمام عين الرّوي دون أن يذكر صفاته بدقّة، فللراوي علاقة حميمة بتفاصيل المكان وزواياه: "قاعة كبيرة جدرانها مكسوّة حتّى السّقف عليها أقمار خضراء في مربّعات برتقاليّة اللّون باهية تحت أرضيّة فاتحة تعلوها قبّة بيضويّة الشّكل قائمة على أقواس بلّوريّة متناظرة، ينضح منها الضّوء، وينتشر في فضاء القاعة." (ص٤٢).

من خلال موقف الشّخصيّة من المكان نتبيّن موقفها الحضاري، الذي كاد يتحوّل في بعض الأحيان إلى جدال يعلنه مرتضى الشّامخ، ومن ورائه حسن نصر إذا اعتبرنا الأثر رواية سير ذاتيّة، حول قضيّة التّراث والحداثة، ففي البداية يبدو موقفه رافضا للمكان، هذا المكان الذي أثقله وحاصره وأجبره على أشياء مفروضة عليه لم يخترها، بداية من الشّاشيّة، إلى صناعتها، إلى الكتّاب، إلى حلقات الذّكر، إلى السّحر بحثا عن الكنز، إلى الأب القاسي. فالمكان في هذه المرحلة مثّل التّراث الذي مثّل عبئاً على أصحابه، يعيق تقدّمهم عوض أن يكون حافزا لهم. فما كان من مرتضى الشّامخ إلاّ أن تمرّد عليه تحرّرا من قيوده: "خرجت تطلب الخلاص لا تبالي بما سيعترض طريقك من مصاعب، تحملك بيارق النّشوة، نشوة الانتصار في التّخلّص من حيّ دار الباشا، من ضغوط أسره، وعاداته، ذلك الاستعباد المستمرّ الذي أذلّ روحك حتّى لم تعد تتحمّله." (ص٨٩).

لكنّ ابتعاده عن المكان "دار الباشا" لم يحرّره، لأنّ المكان ظلّ ساكنا فيه، هو التّراث جزء منّا حتّى لو حاولنا التّجرّد منه، بل أنّ التّمرّد على المكان، "التّراث"، اقترن باللّعنة، لعنة التّيه التي أصابت الشّخصيّة فلوّحت بها شرقا وغربا. لذلك انتهى مرتضى الشّامخ عائدا إلى "دار الباشا" . لكنّ هذه العودة حملت موقفا جديدا من التّراث بعد أن أضحى المكان غير المكان وقد فعل فيه الدّهر فعله: "أقام مرتضى مع أبيه مدّة،

نظر خلالها بقلب موجع إلى دارهم، ماذا فعل بها الزّمن، وإلى أين انتهى أمرها؟. فقد تغيّرت أحوالها من طول التّرك والإهمال، تسرّبت إليها عوامل الفناء، وتآكلها القدم، فأخذت تتداعى للسقوط..." (ص١٥١). وتأتي الرّسالة على لسان الأب حاملة موقفا حضاريا من التّراث: "بالنّسبة إليّ لقد قمت بواجبي نحوها، وحافظت عليها إلى حدّ الآن. الأمر بعد اليوم لم يعد يعنيني، أصبح موكولا إليكم، أنت واخوتك وأبناء عمومتك." (ص١٥١).

ويبرز الرّاوي قوّة الصّراع بين الماضي والحاضر، بين القديم والحديث، بين التّراث والحداثة، عندما يبيّن التّحوّلات العمرانيّة التي طرأت على المدينة، يقول: "في الوقت الذي كانت فيه دار الباشا تنهار، تندثر معالمها، ويتضاءل شأنها يوما بعد يوم، كانت مناطق أخرى تشهد ولادة حياة جديدة، وتتحوّل إلى مختبر هائل للرداءة والحداثة معا." (ص١٥٢).

ويبدو موقف الرّاوي متعاطفا مع المدينة العتيقة، رافضا لهذه المدينة الحديثة، نلمس ذلك في ما وصفه منها، حيث تحوّلت المساحات الخضراء إلى كتل للإسمنت والحديد، وأضحت المباني "عمارات متسلّقة متراصّة كأنّها رؤوس الشّياطين، وفيلات مكدّسة الواحدة بجانب الأخرى كصناديق الخضر، وطرق تلتفّ وتلتوي، وتتشابك كأصابع الأخطبوط، وسيّارات تنهب الطّرقات الضّيّقة المحفّرة ليل نهار بلا توقّف حتى لتصيبك بالإغماء." (ص١٥٣).

وقد انعكس هذه المكان على طبيعة الإنسان الذي أضحى قلقا متشظيا، غير مدرك لانتمائه، وغير واع بهويته: "أمّا هؤلاء النّاس الجدد، إنّهم لا يدرون ماذا يفعلون، تراهم ينهبون كلّ ما يقع تحت أيديهم: من القديم ومن الحديث، من الشّرق ومن الغرب، يتكلّمون بكلّ اللّغات، ويلبسون من مختلف المدن، يحرّكون آلات وأدوات ليست من صنع أيديهم، ويتصرّفون بمخترعات لم يساهموا في إبداعها، ينفقون أموالا لا يملكونها، ويفسّرون القرآن مثلما يشتهون..." (ص١٥٥).

و يشتدّ ألم الشّامخ عندما يرفض أبناء عمومته المساهمة في إصلاح بيت "دار الباشا"، ويأتي الموقف الحضاري واضحا على لسان نور الدّين ابن عمّه الهادي: "ترميم ماذا؟ هذا بيت يريد أن ينهار، لماذا لا نتركه ينهار وانتهى الأمر، تلك أماكن ماتت وانتهت، لم تعد لتقوم لها قائمة. ماتت مثلما مات أبي، فهل يعود أبي من القبر؟" (ص١٥٩).

وتشتدّ النّكسة عندما يحمل الحلم انهيار دار الباشا، لكنّ الأمل ينبثق من جديد، وتنتهي الرّواية على هذا الأمل عندما يجد أنّ دار الباشا ما زالت عامرة بالحياة. وهكذا تطرح الرّواية مشكلة الهويّة والانتماء بإلحاح، مشكلة الإنسان العربي الذي لم يعد مدركا لانتمائه، ومشكلة جيل تتقاذفه التيّارات الفكريّة المختلفة دون أن يدرك موقعه منها، فتتولّد شخصيات قلقة ومهتزّة على شاكلة مرتضى الشّامخ. الرّواية أفكار تتصارع وإن لبست لباس الشّخوص، ومواقف متضاربة، لا يدرك الكاتب نفسه أين هو منها، أو لعلّها جميعها تتصارع في نفسه، لذلك مالت الرّواية في آخرها إلى العجيب والغريب، تعبيرا عن الغموض الذي يكتنف الشّخصيّة نفسها.

والمكان في "دار الباشا" باب يفتحه حسن نصر على تاريخ البلاد التونسيّة، فينقل لنا عبر المكان تطور تاريخ البلاد من أربعينات القرن العشرين إلى نهايته، فيصوّر لنا مشاهد من الحياة البسيطة في الأسواق والبيوت والزّوايا والكتاتيب. " إنّ المتأمّل في "دار الباشا" يلاحظ أنّها وثيقة اجتماعيّة رصدها مبدع وأعطاها ما تستحقّ من الحياة فأمست قريبة من شريط سنمائي، فهي صورة صادقة سجّلها قلم "حسن نصر" بذكاء ووعي، إنّها شهادة كاتب تحيل على واقع اجتماعي معيّن، هي عبارة عن شهادة متكاملة من خلال عمل إبداعي، يحتاجها تاريخنا الاجتماعي حتّى لا تموت لحظاته الدّقيقة دون أن نقول كلمة "نريدها أن تكون طويلة المدى والكلمة أطول عمرا من الحجر (كونفوشيوس)" (١٠). المكان في "دار الباشا" هو تاريخ البلاد التونسيّة في تفاصيلها المعيشيّة، كما صوّرها طيلة نصف قرن، فتتواتر أسماء الأماكن مؤصّلة الرّواية في بيئة تونسيّة (دار الباشا، باب سويقة، زاوية سيدي محرز، نهج الحفير، باب سيدي عبد السّلام، حيّ الحلفاوين، السيّدة المنوبيّة، جامع الزّيتونة، سوق العطّارين، سوق البلاعجيّة، بطحاء رمضان باي...). ويقودك المكان إلى تاريخ البلاد، فتجد مشاهد عن الحرب العالميّة الثّانية، ومعلومات عن تعامل التونسيين مع حرب فلسطين، وحرب الاستقلال وأحداث تازركة، والثّورة الوطنيّة.

خلاصة القول انّ المكان في "دار الباشا" يمثّل بؤرة النّصّ الرّوائي، ينفتح على الثّقافة فينقل لنا مشاهد دقيقة عن حياة التّونسي في تفاصيلها المعيشيّة الدّقيقة، خصوصا ما كان منها متعلّقا بالمدينة العتيقة، وينفتح على التّاريخ فينقل لنا فصولا هامّة عن تاريخ البلاد، ويؤرّخ للحظات تاريخيّة هامّة، ولكنّه تاريخ نراه من خلال عيون النّاس البسطاء وأثر هذه الأحداث فيهم، وينفتح على الشّخصيّة فيجعلها صورة منه، ويسمح لبطل الرّواية مرتضى الشّامخ أن يناقش قضايا حضاريّة تتعلّق بالتّراث والحداثة، فيطرح إشكاليّة الهويّة التي يعاني منها المثقّف العربي، ومكّن الكاتب من التّعبير عن بعض مراحل حياته، فانشدّت الرّواية إلى السّيرة الذّاتيّة وربطتها بها وشائج مختلفة. هذه الأمور جميعها جعلت من "دار الباشا" لحسن نصر "سيرة مكان".

* كاتب من تونس

هوامش:

١- حسن نصر " كاتب تونسي من الجيل الأوّل غداة الاستقلال. ولد بتونس العاصمة عام١٩٣٧ تلقى دراسته بجامع الزّيتونة ثمّ التحق بكليّة الآداب ببغداد. عمل بالتدريس. تنقّل من المهديّة إلى حمّام الأنف إلى موريتانيا. نشر: ليالي المطر (قصص١٩٦٨).. دهاليز اللّيل (رواية ١٩٧٧). ٥٢ليلة (قصص١٩٧٩).. خبز الأرض (رواية ١٩٨٥). السّهر والجرح (قصص ١٩٨٩). دار الباشا (رواية١٩٩٤)."

٢- محمّد الباردي: "رواية التّجريب في تونس: رهاناتها وآفاقها"، مجلّة "عمّان". العدد ١٢٦، ٢٠٠٥ ص٧٤.

٣- حسن نصر: "دار الباشا". دار الجنوب للنشر.٢٠٠٠.

٤- محمّد الهادي بن صالح: "أسلوب الوصف ينتهك منطق الرّواية. عن رواية "دار الباشا" لحسن نصر". الحياة الثّقافيّة. العدد٧٤ السنة ٢١. أفريل١٩٩٦ص٧٢.

٥- محمّد القاضي: "هذه دار الباشا، فأين مفاتيحها؟" تقديم لرواية "دار الباشا". انظر أيضا سعاد نبيغ "من خصائص النّظام الزّمني في رواية "دار الباشا" ".حوليات الجامعة التونسيّة. العدد ٤٨، ٢٠٠٤

والهادي غابري: "رواية السّيرة الذّاتيّة في الأدب التّونسي المعاصر "دار الباشا " لحسن نصر. نموذجا". الحياة الثّقافيّة. العدد ١٥٧. السنة ٢٩. سبتمبر ٢٠٠٤.

و فوزيّة الزّوّاق الصّفّار: " رواية "دار الباشا" لحسن نصر". الحياة الثّقافيّة. العدد ٨٠- السّنة ٢١ ديسمبر ١٩٩٦

٦- محمّد الهادي بن صالح: مرجع مذكور.

٧- براون ويول، عن محمّد الخطّابي: "لسانيات النّصّ: مدخل إلى انسجام الخطاب". المركز الثّقافي العربي. الطبعة الأولى. ١٩٩١ ص٦٠.

٨- محمّد الخطّابي: مرجع كذكور ص٥٩.

٩- لمزيد لتّعمّق في دراسة الزّمن في دار الباشا انظر: سعاد نبيغ "من خصائص النّظام الزّمني في رواية "دار الباشا" ". حوليات الجامعة التونسيّة. العدد ٤٨، ٢٠٠٤

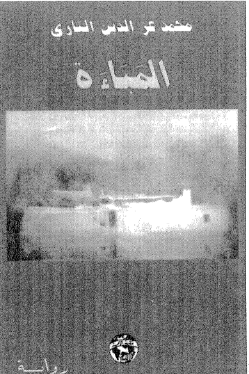
١٠- فوزيّة الزّوّاق الصّفّار: مرجع مذكور.

الروائي ونظرية الكتابة

قراءة في رواية "المباءة" لمحمد عزّ الدين التازي

د. علي القاسمي *

تمهيد: محمد عز الدين التازي روائي مغربي فذّ أغنى القصّ العربي لا بأعماله السردية المُتميّزة التي يربو عددها، لحد الآن، على ست عشرة رواية وسبع مجموعات قصصية فحسب، وإنما بنظرته الجادّة ومقاربته الرصينة للكتابة السردية ذاتها، والكتابة الروائية منها على وجه الخصوص. وقد عمّق من مقاربته النقدية تلك تخصّصُه في الأدب العربي إبان دراسته بالجامعة في مدينته "فاس" ذات الأمجاد العلمية العريقة، وتتلمذه على كوكبة من كبار الأدباء المغاربة منهم الناقدان محمد برادة وأحمد اليابوري والشاعران أحمد المجاطي ومحمد الخمار الكنوني والمسرحي حسن المنيعي، وزمالتُه الدراسية لعدد من الأدباء مثل الشاعر محمد بنيس والروائي أحمد المديني، إضافة إلى ثقافته الشاسعة، وخبراته الشخصية الواسعة، وأبحاثه الأكاديمية بوصفه أستاذاً جامعياً للأدب العربي.



يمكننا الوقوف على عناصر مقاربته للكتابة الروائية في أربعة مصادر رئيسة هي:

١) أطروحته للدكتوراه في الأدب الحديث وعنوانها "التنويع والتحوّلات في الرواية العربية"(١).

٢) كتابه الموسوم بـ " الكاتب الخفيّ والكتابة المقنّعة "(٢).

٣) المقالات النقدية التي كتبها، والحوارات والمقابلات التي أجراها مع وسائل الإعلام السمعية والبصرية، والتي جُمع بعضُها في كتاب بعنوان " الكلام المُباح "(٣).

٤) رواياته المتعددة، خاصة رواية " الخفافيش " (٤) ورواية " المباءة "(٥).

ولما كنا قد تناولنا مقاربة الكتابة الروائية لدى محمد عزّ الدين التازي كما تجلّت في روايته "الخفافيش" في مقال سابق(٦)، فإننا نخصّص هذا المقال للحديث عن تلك المقاربة في رواية "المباءة" بمناسبة صدورها في طبعة ثانية واختيارها من قِبل وزارة التربية الوطنية المغربية لتُدرّس في المدارس الثانوية. وسنحاول في هذا المقال أن نتعرّف على العناصر الأساسية في هذه المقاربة كما تبلورت في الرواية موضوع الدرس، والإجابة على عدد من الأسئلة مثل: مَن يكتب؟ وماذا يكتب؟ وكيف يكتب؟ ولماذا يكتب؟

الروائي والناقد:

السؤال الأول الذي يتبادر إلى ذهن القارئ هو: هل يتوجّب على كلّ روائي أن يمتلك مقاربة نقدية للكتابة الروائية قبل أن يكتب؟

يرى محمد عز الدين التازي أنّ على الروائي أن يمتلك وعياً نقدياً يساعده على الإلمام بأشكال الصنعة، والتمكّن من أدواته الفنية اللازمة لبناء عالمه الروائي، ومعرفة مواد البناء التي يوظّفها في معماره السردي. وما لم يتوفّر الروائي على هذا الوعي النقدي، فإن أعماله ستكون سطحية لا تتسم بالعمق والأصالة. وعلى عكس النظرية النقدية التي يتسلح بها الناقد المتخصّص، فإن الوعي النقدي لدى الكاتب الروائي قد لا يتطلب دراسات نقدية، تحليلية وتنظيرية، وإنما قد يتأتى على شكل إحساس فطري واستعداد أدبي يساعده على التمييز بين

التراكم الكمي وبين البنية الروائية المتماسكة. بل يذهب إلى أكثر من ذلك، إذ ينظر إلى الرواية ذاتها بوصفها نقداً للعالم القائم بتمظهراته السياسية والاقتصادية والاجتماعية رغبة في بناء عالم روائي بديل. فالكتابة الروائية هي محاولة لبناء عالَم متخيَّل على أنقاض عالَم واقعي أو عالم يكمن في الذاكرة (٧).

وينبغي أن نضيف هنا إلى أن الوعي النقدي لدى الروائي يرمي إلى مساعدته على الكتابة الجيدة، على حين أن النظرية النقدية لدى الناقد تهدف إلى مساعدة القارئ على القراءة العاشقة المُنتجة. وأن الروائي يخلق عالماً جديداً والناقدَ يرتّب ذلك العالم. وننبه كذلك إلى أن محمد عز الدين التازي يجمع في شخصه بين الكتابة الروائية والكتابة النقدية.

الرواية وسيرة الرواية:

وإذا كان الأمر كذلك، كيف يستطيع الروائي أن يبسط مقاربته النقدية في عمل روائي دون أن يُفسد ذلك العمل ويحوّله إلى مقال نقدي علمي؛ فالرواية والنقد جنسان أدبيان مختلفان؟

قبل كل شيء، ينبغي أن نذكّر هنا بأن محمد عز الدين التازي كاتب حداثي، فقد سعى منذ أن بدأ الكتابة في أواخر الستينيات إلى هدم الأسوار الوهمية بين الأجناس الأدبية، وإلغاء الحدود المصطنعة بين الأنواع المختلفة لفعل الكتابة. فألّف روايات تحفل بالتعدد على مستوى الأشكال الفنية، والأفضية، والشخصيات، والأصوات السردية، والمستويات اللغوية. لقد مارس الكتابة التجريبية إيماناً منه بأن التجريب هو مستوى من مستويات الحداثة.

أما طرح مقاربته النقدية في الرواية ذاتها فهو ناتج من اقتناعه بأن الرواية يجب أن تكتب سيرة الناس والأشياء، وسيرة المتخيلات، وسيرتها الخاصة، أي سيرة الرواية الذاتية كذلك. وانطلاقاً من هذا الاقتناع، فإنه كثيراً ما ضمّن رواياته مقاربته النقدية المتعلقة بكيفية كتابة الرواية. وبعبارة أخرى، فإنه يكتب عن الكتابة في الكتابة.

"المباءة" ومقاربة التازي للكتابة الروائية:

كيف استطاع التازي أن يتحدّث عن مقاربته النقدية للكتابة الروائية في رواية "المباءة"؟

تحكي رواية "المباءة" حكاية مجنون يرعى قطيعاً من القطط يدعى قاسم

يرمي الوعي النقدي لدى الروائي إلى مساعدته على الكتابة الجيدة، على حين أن النظرية النقدية لدى الناقد تهدف إلى مساعدة القارئ على القراءة العاشقة المُنتجة. وأن الروائي يخلق عالماً جديداً والناقد يرتّب ذلك العالم.

الورداني، ويكسب عيشه من خط شواهد القبور في مقبرة المدينة، ويسكن في غرفة من الغرف الملحقة بضريح الولي. وهو مهووس مولع بالحروف والكلمات، يخطّها في شواهد القبور، ويرسمها على جسده، ويحتفي بها مطبوعة على الصحف فيتلفّع بها ويمشي عرياناً في الشوارع والأزقة.

ومن خلال العلاقة بين هذا الخطّاط المجنون وفنّه يقدّم لنا المؤلّف مقاربته النقدية للكتابة الروائية وطرح آرائه في كيفية إنتاج الرواية الجيدة، اعتماداً على وحدة الفنون. فالكاتب الروائي يشترك مع بقية الفنانين، كالخطّاط والرسّام والنحات والموسيقي، في قدرته على خلق أشكال وهياكل جديدة غير مسبوقة من عناصر موجودة في الواقع، كما يشترك معهم في حُبِّهم المبالغ به لفنّهم، على الرغم من اختلاف الأداة التي يستخدمونها سواء أكانت قلماً أو فرشاة أو آلة موسيقية، وعلى الرغم من تباين المواد التي يوظّفونها في إبداعاتهم.

مَن هو الكاتب الروائي؟

فالكاتب الروائي إذن فنان فيه مسٌّ من الجنون. ويتمظهر جنونه، في جانب من جوانبه، في ولعه الزائد بالكتابة، وعشقه لها، وفنائه فيها، حتى يخيَّل إليه أن القلم (أداة الكتابة) هو جزء من ذاته، وامتداد ليده وأصابعه، وأن النص الأدبي هو ذاته منسكبة على الورق. يقول الخطاط قاسم الورداني، بطل "المباءة" مخاطباً إزميله:

" أنتَ أصابعي.
أنتَ يدي وعيني وجسدي، أيها الإزميل!"
(ص ٩)

ويقول مخاطباً الحرف:

"هذا ماء عيني وهذا ماؤك أيها الحرف، ومائي ينسكب في مائك فتصير أنت الماء وأصير أنا الماء." (ص ١٢١)

بل يبلغ الأمر بالكاتب إلى الاعتقاد بأن الحروف التي يخطّها أجمل ما في الكون، فيتوهّم لها أصواتاً، وألواناً، ومعانيَ. فلكل حرف ارتعاشته، وأحاسيسه، ومشاعره. يقول الخطاط قاسم الورداني واصفاً انسياب حروفه:

" أنهارُ حروف
حرفٌ ضاحك وحرفٌ عابس" (ص ١٣٢)

(لاحظ تشبيه الحروف بالماء الذي يجري في الأنهار رمزاً لعطاء الكتابة وإحيائها عوالم متخيلة جديدة).

ويستمد الكاتب من الكتابة إحساساً بالنشوة واللذة والراحة يصل حدّ الشبق. يقول قاسم الورداني مخاطباً إزميله:

"اكتب الشهادة، يا أنتَ يا إصبعي ويدي وعيني. اكتب حروفك بعنف التوحّد الشبقي بين المادة وبين لهيبك اللامرئي...

أعطني النشوة، أعطني راحة الإحساس بالتكون والبدء كساعة اللقاح الشجري."
(ص ١٠)

في مقاربته النقدية للكتابة الروائية، يرى التازي أنّ الكتابة تجدّد العلاقة بين الذات الكاتبة وبين العالم الذي يحيط بها، ومن غير الكتابة يظل الوجود واجماً، موحشاً، كئيباً، مملاً، يخلو من رعشة العشق وسحر المغامرة. وبعبارة أخرى، إنّ حياة الروائي تتوقف على الكتابة التي ينفعل بها الوجود، ولا معنى لحياته من غير الكتابة (٨). لنستمع إلى صوت الخطاط قاسم الورداني في "المباءة" وهو يخيط الجرائد ليلاً ليرتديها نهاراً:

" أشعلتُ الشمعة وخشيتُ أن تحرق الجرائد فيشب حريق في الغرفة يحرق الحروف. أخذتُ حذري وجعلتها قريبة مني، فإن أحرقتني فذلك أفضل من أن تحرق الحروف، حتى وهي ليست حروفي، فحروفي محفورة بالإزميل على الرخام، وهذه حروف مطبوعة على ورق الجرائد، ومع ذلك فلا فرق." (ص ١٣٦.١٣٧).

وفي العبارة الأخيرة تلميح إلى وحدة الفنون التي أشرنا إليها.

ولا يتمثّل جنون الكاتب في افتتانه بالكتابة فحسب، بل كذلك في قدراته الإبداعية التي تمكّنه من مزج الواقع

بالخيال، وخلط الممكن بالمستحيل، وخلق فضاء روائي نصفه من عالمنا ونصفه الآخر من عوالم ليست مرئية. وهذه هي طبيعة الإبداع الأدبي بشعره ونثره. يقول راجز قديم مجهول:

لمّا رأوني واقفاً كأنّي
بدرٌ تجلى في دُجى الدُّجَنْ
غضبانَ أهذي بكلام الجنْ
فبعضُهُ منهم وبعضٌ منّي(٩)

وفي هذا إشارة إلى ارتباط الإبداع الأدبي بالخيال المتمثّل في الجنّ، وهو ارتباط أكده كبار المبدعين، فامرؤ القيس يقول:

تُخيّرني الجنُّ أشعارها
فما شئتُ من شعرهنّ اصطفيتُ

(لاحظ أن لفظي "الجنّ" و"الجنون"، في اللغة العربية، مشتقان من جذر واحد: " ج ن ن " له معنى أصليٌّ واحد هو الخفاء)

وإذا كان في النصوص التي اقتبسناها من "المباءة" والتي تعبّر عن الافتتان بالحرف والكلمة، نوع من التناص مع العهد القديم الذي ورد فيه "في البدء كانت الكلمة"، فإنها كذلك استمرار للتراث العربي الإسلامي الذي رفع من قيمة الحرف، حتى بلغ الأمر بالقطب الصوفي محيي الدين بن عربي (٥٦٠ ـ ٦٣٨هـ/١١٦٥ ـ ١٢٤٠م) إلى حد إسباغ الحياة والقدسية على الحروف في كتابه "الفتوحات المكيّة":

"إن الحروف أمّة من الأمم، مخاطبون ومكلّفون، وفيهم رسلٌ من جنسهم، ولهم أسماء من حيث هم، ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقتنا، وعالَمُ الحروف أفصحُ العالَم لساناً وأوضحه بياناً." (١٠)

استمرار التراث في الرواية المعاصرة:

وعودتنا إلى التراث العربي الإسلامي هنا ليس استطراداً لا موجب له، وإنما الغرض منه التطرّق إلى بعض عناصر مقاربة الكتابة الروائية لدى التازي. فهو يرى أن لا تتقطع الرواية العربية المعاصرة عن تراثها السردي وموروثها الثقافي والفكري. ولكي يطبّق ذلك روائياً، فقد خلق شخصية تراثية عربية إسلامية وهمية أسماها "ابن ضربان الشرياقي" وأخذ يستشهد بأقوالها المسبوكة وفق الأساليب العربية التراثية، في عتبات نصوص رواياته. ففي مطلع رواية "المباءة" نجد المقولة التالية:

في رواية "المباءة"، لا يكتفي التازي، بتعريفنا بهوية الكاتب الروائي طبقاً لمقاربته للكتابة الروائية فقط، وإنما يخبرنا كذلك عن عاداته الكتابية: أين يكتب، ومتى يكتب، وكيف يكتب

" ... وإذا رأيتَ أعمى يسير في الظلماء وفي يده فانوس، فاعلم أن من وراء سعيه لذة الوصول إلى ساعة المشاهدة. واعلم أنه يرى أكثر مما يسمع، وأن عينيه تنظران إلى مسافة أبعد مما يضيء فانوسه، فما أجمل العمى إذا كان على هذه الحال وما أعزّه في هذا العصر.

وإذا رأيت رجلاً انقطع عن الكلام وما هو بأخرس، فاعلم أنه لا يكف عن الكلام، فما أحوجنا إلى حاسة بها نسمع...

ابن ضربان الشرياقي" (ص ٣)

وإقدام التازي على بعث أحد الأجداد التراثيين الوهميين وتسميته بابن ضربان الشرياقي والاستشهاد بأقواله كثيراً لدرجة أن بعض القراء ظنوه شخصية حقيقية وأخذوا ينقّبون عنه في كتب التراث، يذكّرنا بإقدام الكاتب البرتغالي فرناندو بيسوا (١٨٨٨ـ ١٩٣٥م) على خلق عدد من الأنداد له، حتى إن الباحثين الذين عثروا، بعد نصف قرن من وفاته تقريباً، على أهم كتبه " كتاب اللاطمأنينة" نسبوه لأحد الأنداد الذين خلقهم بيسوا تحت اسم برناردو سوارش (١١).

الروائي واحتراف الكتابة:

على الرغم من احتفاء الروائي بالحرف وافتتانه بالكتابة، فإن التازي لا يحبّذ أن يحترف الروائيُ الكتابةَ فتكون وسيلة عيش، لئلا يقتلها الابتذال. يريد التازي أن تبقى الكتابة هواية وعشقاً تملؤها الرغبة في الاقتراب من المجهول، وتتخللها رعشة الحرف وشهقة اللفظ. يصف الراوي في "المباءة" قاسمَ الورداني بقوله:

" قاسم ليس نسّاخاً، ولا يكتب للناس على الرخام ما يريدونه شواهد للقبور. تجذبه إمالات الحروف فينجذب معها. يخلق حروفه من أبجديات قد تكون غير معروفة." (ص ١٢)

ويذكّرنا قاسم الورداني في رواية "المباءة" بالكاتب المُسمّى "الظاهري" في رواية "الخفافيش"، لا في سيماء الجنون الظاهرة عليه فحسب، وإنما كذلك في رفضه أن يكون "كاتباً تحت الطلب"(١٢).

عادات التازي الكتابية:

في رواية "المباءة"، لا يكتفي التازي، بتعريفنا بهوية الكاتب الروائي طبقاً لمقاربته للكتابة الروائية فقط، وإنما يخبرنا كذلك عن عاداته الكتابية: أين يكتب، ومتى يكتب، وكيف يكتب؟ يقول التازي في إحدى مقابلاته الصحفية:

" أكتبُ ليلاً فضوء النهار يفضحني. سرّيّة عوالم الكتابة وأحلامها وعجائبيتها وتمزّق لغاتها وانحناء وشموخ شخصياتها، كل ذلك لا يمكن أن يحضر بتدفّق إلا في الليل." (١٣)

ونجد هذا التصريح مكرراً، بصورة روائية، في "المباءة". يقول قاسم الورداني:

"خذوا السيف والميزان وأعطوني حروفي التي ضاعت مني.

انسحبوا الآن ودعوني وحيداً، ففي وحدتي تعود إليّ حروفي." (ص ٧٠. ٧١)

ماهية الكتابة الروائية:

في السطور السالفة، استخلصنا هوية الكاتب كما وردت في رواية "المباءة"، طبقاً لوجهة نظر التازي. وسنحاول في السطور القادمة استكناه ماهية الكتابة الروائية كما تضمنتها هذه الرواية.

يرى التازي أن الكتابة الروائية تبدأ برصد واقع العلاقات الإنسانية والتحولات المجتمعية والصراعات الاجتماعية، وتشخيص الاختلالات والهواجس والتوقّعات، وهذا يؤدي إلى قلق الذات الكاتبة وتوترها، ما يدفعها إلى بناء عالم روائي جديد، لا يستنسخ الواقع ولا ينقله حرفياً وإنما يحاول إعادة تشكيله بوسائط فنية في صورة حدس أو رمز أو حلم أو أسطورة. وتجري في فضاء هذا العالم الروائي أحداث بعضها حقيقي والآخر متخيل، وتتحرّك فيه شخصيات مستعارة من التاريخ البعيد والقريب، تتساكن وتتجاور مع شخصيات وهمية؛ وتتعدد وتتداخل في هذا العالم الروائي الأصواتُ والأزمنةُ والأحداث. ويتولى الروائي صياغة هذا العالم بلغة شعرية تمتاز بالاقتصاد والتكثيف، وتستخدم الرمز والإشارة

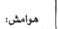
والصورة، وتنتقي المفردات الموحية التي لم تُصب بداء الابتذال؛ وتكتسي هذه اللغة بمستويات متعددة متداخلة من التراثي والأدبي والشعري والشفوي والدارج، ولكنها لا تقول كل شيء وإنما تترك فراغات وبياضات، بحيث يستطيع كل قارئ المشاركة في الإبداع عن طريق تفسير الأحلام، وتأويل الرموز، وملء الفراغات والبياضات؛ كل بطريقته الخاصة، فالقارئ هو الكاتب الثاني للرواية(١٤). يقول قاسم الورداني، خطاط شواهد القبور في رواية "المباءة" :

" لو كان لهم شيء من العقل لتركوا شواهد قبور موتاهم بيضاء لتقول شيئاً أفضل من الاسم وتاريخ الوفاة، وحيث يمكن لكل أحد يزور المقبرة أن يحسب أن هذا القبر قبر أخيه، أو امرأته، أو ولده، حيث يقول البياض حكايته الخاصة..." (ص١٥)

وتتحقق حياة الكتابة بالقراءة. يكتب الروائي نصّه اليوم ليقرأه الآخرون غداً وبعد غد. يقول قاسم الورداني في "المباءة":

" أنا أكتب وهم يقرأون. تقرأ العيون في الظلام. تقرأ الدموع. تقرأ الليالي والنهارات." (ص ١٨-١٩)

والنص الروائي ينمو ويكبر بمرور الزمن مثل بذرة. إنه ينمو بطرق متعددة كالتناص، والنقد، والترجمة، وتحويله إلى عمل موسيقي أو مسرحي أو سينمائي. غير أنه، على خلاف بقية الأحياء الفانية، يتمتع بحياة أبدية ويبقى متألقاً دوماً. يقول قاسم الورداني مخاطباً إزميله:



"صر لي يدأ بها أزرع حروفي لتكبر ويصير اخضرارها بهاء أبدياً" (ص ٤٣)

"اضحك أيها الإزميل أو ابكِ. عش أو مُتْ وأنتَ عارف بأن الحروف لا تموت." (ص ٤٤-٤٥)

فالنص الأدبي يتمتع بقوة الحركة والانتشار والذيوع بما يحمله من معان ومفاهيم. ينتقل من مكان حيث يؤلّفه الكاتب إلى أماكن أخرى لم يصلها المؤلِّف بجسده. يقول قاسم الورداني:

" القبور لا تأتي ولا تذهب، فهي تبقى في أماكنها...
الحروف تصير حمائم،
والحمائم لها أجنحة،
والأجنحة ترسم بخفقها المعنى في الفراغ..." (ص٥٣)

فالنص الأدبي ينمو وينتشر ويذيع، وهو معنى أدركه كبار المبدعين وعبروا عنه بتشبيهات واستعارات مختلفة. يقول شاعر قديم:

ألستُ إذا ما قلتُ بيتاً تناوحتْ به الريحُ في شرقيها والمغاربُ
يقصّر للسارين في ليلة السُّرى وتغدو عليه بالقيان المضاربُ (١٥)

النص الروائي ينمو ويكبر بمرور الزمن مثل بذرة. إنه ينمو بطرق متعددة كالتناص، والنقد، والترجمة، وتحويله إلى عمل موسيقي أو مسرحي أو سينمائي.

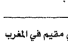
ويكرر الشاعر العباسي علي بن الجهم هذا المعنى فيصف شعره بقوله:

فسارَ مسيرَ الشمسِ في كلِّ بلدةٍ وهبَّ هبوبَ الريحِ في البرِّ والبحرِ

الخاتمة:

نستخلص من كلّ ذلك أن التازي استغلّ رواية "المباءة" للتحدث عن مقاربته للكتابة الروائية. وهو لم يفعل ذلك من خلال مضمون الرواية المتمثل، في جانب منه، بكلام قاسم الورداني فحسب، وإنما كذلك من خلال بناء الرواية، وشكلها الفني، ولغتها الشعرية. فالرواية تجسيد لحرص التازي على تعدد الأصوات والأزمنة والفضاءات وتداخلها؛ إذ يتناوب على السرد بصورة متداخلة كلّ من قاسم الورداني، وزوجته رقية، وابنته منيرة، والراوي. وتتداخل الأزمنة في هذه الرواية بصورة تكسر التسلسل الكرونولوجي المتّبع في الروايات الواقعية والتقليدية، فيدور القسم الأول من الرواية حول حياة قاسم الورداني مجنوناً في المقبرة والضريح، ثم يرجع بنا القسم الثاني إلى حياته عندما كان مديراً للسجن ليسرد همومه وإحباطاته التي أودت به إلى الجنون والاختفاء، ويعود القسم الثالث من الرواية إليه مجنوناً ليلتقي ذات يوم بزوجته وابنته في أحد الأزقة.





إن رواية "المباءة" ، في بنائها ومضمونها، تجسيد عملي لمقاربة التازي للكتابة الروائية والذات الكاتبة.

* كاتب عراقي مقيم في المغرب

هوامش:

(١) محمد عزّ الدين التازي، " التنويع والتحولات في الرواية العربية"، رسالة دكتوراه في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في فاس ، سنة ٢٠٠٢؟

(٢) محمد عز الدين التازي، الكاتب الخفي والكتابة المقنّعة (طنجة: سلسلة شراع رقم ٧٢، ٢٠٠٠).

(٣) محمد عز الدين التازي، الكلام المُباح: حوارات (الرباط: طوب بريس، ٢٠٠٣)

(٤) محمد عز الدين التازي، الخفافيش (القاهرة: وكالة الصحافة العربية، ٢٠٠٢)

(٥) محمد عز الدين التازي، المباءة (الدار البيضاء: مكتبة الأمّة، ٢٠٠٥)، الطبعة الثانية، وجميع أرقام الصفحات الواردة في المقال تحيل على هذه الطبعة. وكانت طبعتها الأولى قد صدرت عام ١٩٨٨ عن دار إفريقيا الشرق في بيروت والدار البيضاء.

(٦) علي القاسمي، الحب والإبداع والجنون: دراسات في طبيعة الكتابة الأدبية (الدار البيضاء: دار الثقافة، ٢٠٠٦)، انظر: الفصل السابع بعنوان "العشق والكتابة: قراءة في رواية "الخفافيش" لمحمد عز الدين التازي"، ص ٧٧ - ٩٥.

(٧) الكلام المباح، ص ٧٤.

(٨) المصدر السابق، ص ١٩

(٩) علي القاسمي، معجم الاستشهادات (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠١) ص ٢٩٥.

(١٠) محي الدين بن عربي، الفتوحات المكيّة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥) ج ١ ص ٢٦٠.

(١١) فرناندو بيسوا، كتاب اللاطمأنينة، ترجمة المهدي اخريف (الرباط: وزارة الثقافة والاتصال، ٢٠٠١) ص ٥.

(١٢) الحب والإبداع والجنون، ص ٧٧ - ٩٥.

(١٣) الكلام المباح، ص ٦٧.

(١٤) المصدر السابق، ص ٤١ وما بعدها.

(١٥) معجم الاستشهادات، ص ٢٩٢

أعاجيب السرد في "شمس القراميد"

د. محمود طرشونة *

هل تكون رواية محمد علي اليوسفي شمس القراميد امتدادا لروايته الأولى توقيت البنكا؟ (١). وليس معنى السؤال الإيعاز بأن الكاتب يواصل في الثانية ما بدأه في الأولى، فالامتداد المقصود هنا ليس في الزمان ولا في المكان بل في المادة الروائية المستعملة في بناء النّصين معا. وقد أضاف إليهما روايتين أخريين، " مملكة الأخيضر" و" بيروت نهر الخيانات ". فقد تغيّر اسم الشخصية المحورية لا محالة وتحوّل من طارق إلى جابر، وتغيّرت بعض الشخصيات الأسطوريّة فظهرت أسماء شمس القراميد ومريم وامرأة المستنفعات وقمر البركة والعَريفة والأقزام المغاربية لكن بقيت أسماء العينوس والبنكا والجدّة، وبقيت شخصية المُعمَر الأجنبي لكن غُيِّرَ اسمه فتحوّل من جورج إلى بوسكو، وبقي التلاعب بالماضي والحاضر والمستقبل وبتعايش الحلم والواقع والمتخيّل والمعيش، وبالرموز والألغاز والمجاز.

عيون المعاصرة | نصوص بكر

محمد علي اليوسفي

شمس القراميد

تقديم: فؤاد التكرلي

وليس من باب إرسال القول على عواهنه ختم التمهيد الأول بقوله " طفل يلعب "، فهو فعلا طفل كبير حافظ على دهشته ولعبه لكنّه لعب بالكلمات. لذلك نعت الرواية مقدّمُها فؤاد التكرلي بأنها " رحلة الحياة الشاقة المعذبة المليئة بالآلام والأحلام المجهضة " في عالم العجائب والرموز والعواطف المبهمة والتصرّفات الغريبة وبأنها " رواية متوحشة، بلا معنى، تحتوي على كلّ المعاني، وهي ربما مثّلُ الحياة، مثل الكون، مثلنا نحن " (ص ١٠).

هي رحلة لا محالة لكن لا يتبيّن بوضوح إن كانت رحلة البحث عن الذات في أعماق الذات، أم البحث عن ترسّبات الماضي والحاضر وانعكاساته على مستقبل الدّهر، أم رحلة البحث عن شيء مقدّر سيكون حتما، أم عن قَدَر "أختاره قبل أن يختارني " (ص ١٢٨) كما جاء على لسان أحدهم.

ولعلّه لذلك رأى الكاتب أن يمهّد لروايته بتمهيدين اثنين، وردت في الأول كلماتٌ مفاتيح، وتساءل في الثاني قائلا:" إذن، من أين أبدأ؟ " فقد ركّب الكاتب تمهيدا من مجموع مصطلحات الرواية في أسلوب فنّي ما ضرّ لو ألغيناه مؤقتا وعمدنا إلى تفكيكه وتصنيف كلماته لفهم ميثاقه السردي، ويحسن أن نرويه كما جاء حتى نبرز جناية التفكيك على التّركيب، وفضل التصنيف ودوره في فهم مغالق الحروف.

١- مفاتيح الكتابة.

ورد في التمهيد الأول " في البدء " كلّ ما يتعلّق بالرواية ومصطلحاتها، والأطراف الفاعلة فيها، والموادّ التي استعملتها، ومصادر تلك المواد والأطر التي تسيّجها. ورد مصطلح " حكاية " فظننّا الابن سيواصل عمل أبيه " الفداوي. " فجاءت كلمة " كتابة " فبدّدت الوهم وبيّنت لنا أن الابن لم يكن وريثا لحرفة الأب، ولم يستعمل الكاتب مصطلح " رواية " حتى على غلاف الكتاب مفضّلا مصطلح "كتابة " وفيه من التحديث نصيب، وذكر في هذا التمهيد طرفا آخر مهماً سمّاه " الراوي " ونسب إليه امتهان الصّور، وميّزه عن "المؤلّف " الذي نسب إليه التأطير ونعته بالكسل قائلا:" يؤطّرها مؤلف كسول". وبذلك ميز على طريقة الإنشائيّين بين الراوي والمؤلف كما ميّز بين الرواية والكتابة وأضاف طرفا ثالثا هو المتلقّي وقد ربطه بالرسالة الموجّهة إليه، ثم ذكر فحوى هذه الرسالة

أي المواد التي بنى بها نصّه مركّزا على ثلاثة عناصر هي الجذور والأحاسيس والحركة: الجذور الممتدة في باطن التربة، والأحاسيس البكر، والحركة المتمثلة في الأحداث الحلزونية الشكل، البعيدة عن خطيّة السرد. ولهذه المادة مصادرها، ذكرها الكاتب أيضا في هذا التمهيد الأول هي الذاكرة والخيال: الذاكرة المتوغّلة في ماض سحيق، والخيال المريك. أمّا الوسائل التي استعملها لبلوغ هذه الغاية فهي ليست غير الكلمات بل هي موجة كلام، يخترقها الصوت والصّمت، والعين وسيلة إدراك الصّور التي سيقع تحويلها عبر الكلمات. ولا يذهبنّ في الظنّ أنّ العين هي عين النّظر وحده، بل هي " بصر وبصيرة ، ينبوع نار ونور" كما يقول. وبما أنه لكل حكاية إطار زماني ومكاني فإن هذا التعميم لم يخل من ذكره فوردت فيه كلمات الزمن والأزمنة، والفضاء والمكان النائي، والماضي السحيق والمستقبل القريب. وبذلك اكتملت عناصر القصّ ولم يبق غير الشخصيات وقد خصها الكاتب بالتمهيد الثاني بعنوان " إذًا من أين أبدأ؟

٢- وجهة الرحلة.

فالرواية تقوم على وصف رحلة خياليّة في أعماق الذاكرة وفي المكان. ولم يتضمن الميثاق السردي الذي أثبته الكاتب في التّمهيد غاية هذه الرحلة ولم يحدّدها جابر الطرودي لا قبل بدايتها ولا أثناءها، لكنّنا يمكن أن نعتمد على شذرات متناثرة في المتن ومتباعدة للعثور على تلك الغاية المتجدّدة والمتغيّرة طيلة الرواية. ويقيننا أنها غير واضحة حتى في ذهن جابر، وربما جازفنا فقلنا: ولا في ذهن الكاتب قبل الكتابة بل وردت أثناءها . وما يدفعنا إلى هذا الاعتقاد أنّنا لا نجد غاية واحدة بل جملة غايات قد تتحول أحيانا من النّقيض إلى النقيض، ولعلّنا نفاجئ الكاتب نفسه إذا قلنا له إنه يوجد ما لا يقلّ عن ستّة أهداف لهذه الرحلة الممتدّة في الزمان والمكان وفي الذاكرة. وهي لم ترد بالطبع بمثل هذا الترتيب والوضوح لكن تصنيفها ضروريّ بقطع النظر عن مكانها في النص. فالأهداف متحولة من البحث عن الذات وما في الذات، إلى البحث عن التغيير وتوفير الوسائل الماديّة له، إلى البحث عن المجهول، ثم إلى المحتوم، ثم إلى التطلع إلى المستقبل وأخيرا إلى قدَر ينحته جابر بنفسه. وقد اتّخذ العينوسَ دليلا يرشده ويفسّر له ما يراه في رحلته من صور ويجيب عن أسئلته، لكنه لم يسأله عن هدف الرحلة لأنّه كان يظنّ أن الهدف واضح بالنّسبة إليه وهو البحث عن الذات

ركّب الكاتب تمهيدا من مجموع مصطلحات الرواية في أسلوب فنّي ما ضرّ لو ألغيناه مؤقتا وعمدنا إلى تفكيكه وتصنيف كلماته لفهم ميثاقه السردي، ويحسن أن نرويه كما جاء حتى نبرز جناية التفكيك على التّركيب، وفضل التصنيف ودوره في فهم مغالق الحروف.

كما يظهر في قوله: " ولم يسأله عن هدف الرحلة أو " العندالة" . فقد تكون بحثا عن شيء فينا، كما عوّدني" (ص ١٩٤). ومعرفة النفس ليست بالأمر الهيّن، فهي تقتضي سبرا عميقا ونبشا موجعا في طيّات الذاكرة. ومع ذلك اعتبر العينوس هذا البحث نوعا من السطحية وتعظيم الذات و" عاب عليّ مرارا اكتفائي بسطح الأشياء والانتفاج " (ص ١٩٤).

أمّا " العندالة " فرغم غرابة اسمها فإن جابر لم يسأل عنها بادئ الأمر ثم لم يرَ بدًا من الاستفسار عن مكانها ووظيفتها وغاية البحث عنها، وإنّ تعريفها يوضح الغاية الثانية من الرحلة لأنّ هذه النبتة العطرة اللامعة المورقة " كان القدامى يعتقدون أنها تدخل في تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب.

فيسأل جابر من جديد:

– واليوم؟ ماذا تسمّي كلّ هذا العذاب من أجلها؟ يجيب العينوسي:

– إنّها رغبة خالدة في التوصّل إلى تحويل ما!

حتى إذا لم يكلّل بالنجاح" (ص ١٩٤).

فالغاية الأساسية من ذلك البحث إذن هي التحويل، تغيير ما بالنفس، وتغيير العالم وتغيير الواقع البائس.

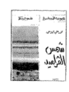
٣- رحلة البحث عن المعرفة.

ويمثّل البحث عن شمس القراميد غاية ثالثة من رحلة جابر الشاقة. وهي كائن مجهول " ليس من السّهل رؤيتها بعيدا عن تجلّياتها " كما تقول العَريفة لجابر في دار كوفا. (ص ١٤٢). فهو إذن البحث عن المجهول، غايته معرفة الخفيّ من الكائنات وتجلية هويّتها. وغاية المعرفة كانت دوما ملازمة للإنسان في حلّه وترحاله، وللغموض سحره لا محالة لكنّ المعرفة تُطلَب لذاتها أو لما يمكن أن تكشفه من جمال مخفيّ وحقائق مفيدة. وليست شمس القراميد إلاّ رمزا للجمال الذي لا بدّ من اكتشافه في تجلياته البشرية والطبيعية، وحقيقة يتحتّم تعريتها لإثراء المعرفة. وهذا يوحي به ظاهر النص فضلا عن باطنه وما يمكن نعته بمعنى المعنى. فالبحث عن شمس القراميد إذن هو بحث عن المعرفة. لكن بلوغ المعرفة تعترضه صعاب لا بدّ من تذليلها. والرحلة التي قام بها جابر صحبة العينوس للوصول إلى المغارة ثم إلى النبع تذكّر برحلة مدين في مولد النسيان لمحمود المسعدي صحبة رنجهاد. ففي كلتا الرحلتين يتغيّر مفهوم الزمان ويتبلور مفهوم الحق وتتبين صفات الموتى. وفي كلتا الرحلتين بحث عن نبتة و نبع وخلاص. جاء في مولد النسيان قول السارد في وصف رحلة مدين داخل الغاب:" وخُيِّل لمدين أنّ له جناحا وأنّه يطير في الزمان، أو أنّه ساكن مستقّر والزمان من تحته يمرّ." (ص ٨٢٠) وجاء في شمس القراميد قول جابر:" تحوّل الزمن إلى طبقات في طيّات الريح " (ص ١٩٣). وجاء في مولد النسيان قول رنجهاد لمدين:" واعلم أنّ الحقّ يأبى أن يقع للنفس من سبيل المعاني ومنطق البشر. وأنّه ليس من حقّ إلاّ ما وقع فأعجز اللفظ وكذّب العقل وخلا من معنى " (ص ٧٤) وجاء في شمس القراميد قول شيخ من ظلام السنين خرج من باب المغارة:" لماذا تنقطع عن المكان وكأنك في أوّل الرحلة؟ أتبحث عن الحقّ أم عن المعشوق؟ لا يتبلور العشق إلاّ في غياب المعشوق. لا قوّة للحضور يذكرها الغياب" (ص ١٠١). ونبتة العندالة تذكّر بنبات سلهوى، نبات النسيان والسلوى، والنبع الذي يريد جابر بلوغه يذكّر بعين سلهوى، وعالم الموتى في شمس القراميد شبيه به قول رنجهاد في مولد النسيان:" هذا عالم الموتى، الذين ماتوا ولم يدركوا الفناء جاؤوا ليبلغوا العين. (...) ونظر مدين فإذا هياكل من عظام رميم تقوم فتمشي ثم تكتسي لحما وألوانا وصحّة وجمالا " (ص ٩٢ ــ ٩٣) وجاء في شمس القراميد قول جابر واصفا مشاهداته في رحلته:" على امتداد الطريق بقايا هياكل عظميّة، هياكل حيوانات وبشر، أطفال ونساء..." (ص ١٩٣) ويلي هذا الوصفَ حوار تفسيري بينه وبين دليله العينوس:

– كلّهم هلكوا من أجل بلوغ النّبع الذي كنّا فيه.

– من أجل قطرة ماء..

– لكنّنا بدأنا من موتهم، فوصلْنا.



- متى نصل إلى المغارة؟

- عندما نغادر ما نراه ميتا فينا إلى ما نحسبه حيًّا، في تجاوز الموت والحياة. (ص ١٩٤)

ونحن نرى أنّ هذا التشابه طبيعي جدًّا. فموضوع الرحلة الخيالية هو الذي اقتضى تلك المشاهد بالذّات، وبعد، فالأمر في كلا الكتابين حلم، وحلم البشر كان دوما بكسر شوكة الزمان، وقهر الموت، واكتساب صفات خارقة ليست للعاديّ من البشر. ولا يمكن الحديث عن وقوع الحافر على الحافر بل هي مدرسة أدبيّة واحدة تبحث عن التجديد والتجاوز وتوّظف اللغة والصور لبلوغ المرام، والمرامُ بعيد.

إنّ لرحلة جابر غايات عديدة أهمّها البحث عن الذات، والبحث عن التّحويل، والبحث عن المعرفة. ويمكن أن نضيف إليها البحث عن المستقبل، والبحث عن المقدّر، والبحث عن الكيان. وقد جاء الحديث عن المستقبل بصريح العبارة في كلام جابر يوم جاءه باحث أمريكي في التقاليد الشعبيّة المسترهامّت، يسأله رواية السير الشعبيّة فيعتذر بأنّه هرب منها. فيسأله الباحث:

- كيف تهرب منها وهي تعيش فيك؟

يجيب جابر:

- لم تعد تجدي اليوم، ثم أضاف: "ليست السِّير الشعبيّة هي ما ينقصني، أبحث عن مستقبل واضح".

فيلاحظ له الباحث الأمريكي: "لكن بحثك عن المستقبل لا يُبقي الاعتزاز بما تملك" (ص ١٤٩) وبهذا التوضيح نفهم لماذا شعر جابر بالضياع يوم فَقَدَ دليلَه وابتعد عن مركز الدائرة فصار يمشي نحو الماضي كما لوحظ له فصاح:

- ومن أنت حتى تحدّثني؟ (أجاب الهاتف):

- أنا المكان الذي تسعى إليه.

فوضح جابر من جديد غايته من الرحلة قائلا:

لكنّي أسعى إلى المستقبل.

ثم وضّح له أنه اختار دخول المستقبل من باب الماضي وأنّ في ذلك مجازفة كبيرة عبّر عنها جابر بمثل هذه الحيرة:"ربما بسبب امتلائي بالماضي يُخيفُني هذا المستقبل المجهول" (ص ٢٣٣). وبذلك يزول الإشكال ويتبيّن قول الباحث الأمريكي إن البحث عن المستقبل لا ينفي الاعتزاز بالماضي. لكن جوابَ جابر عن سؤال سابق مريكٌ حقّا إذ أثبت أنّه " لم يختر شيئا، وأنّ هناك من يناديه " (ص ١٢٩). فكأنّه يسير دون إرادة إلى أمر محتوم. وكان تَساءَلَ في بداية الرحلة:" كيف يصنع المرء قَدَرا وهو يُصنَع له؟" هل هو قدر آخر ذاك الذي حدّثني عنه العينوس، قدر الركض وراء وهم آخر،

حلم البشر كان دوما بكسر شوكة الزمان، وقهر الموت، واكتساب صفات خارقة ليست للعاديّ من البشر. ولا يمكن الحديث عن وقوع الحافر على الحافر بل هي مدرسة أدبيّة واحدة تبحث عن التجديد والتجاوز وتوّظف اللغة والصور لبلوغ المرام، والمرام بعيد.

وسيرة أخرى عنوانها شمس القراميد" (ص ٦٧) ويوم سأل عن توقيت مجيء العينوس أجابته العَريفة " سوف يأتي في وقت مُقدَّر". (ص ١٤٢). هذا الوعي بالمقدّر هو الذي دفعه في نظرنا إلى تحديد غاية سادسة للرحلة مناقضة تماما للغاية السابقة وهي عدم الرّضا بالمقدّر. فلما قال له هاتف" إن الفشل يكمن دائما في مركز الدائرة. هذا قدرك" أجاب:"إني ذاهب إلى قدر أختاره قبل أن يختارني " (ص ١٢٨). ولم يهتم بمن أراد أن يؤكّد له أنه قادم " إلى قدر يختارك ونهاية تنتظر من يجعلها كذلك". ومهما كان الأمر فإنّ التمزق بين قبول المقدّر ورفضه ثابت. وهذا ما جعل غايات الرحلة متجدّدة على الدوام حسب الظروف والأماكن، و في غياب الدليل وحضوره على حدّ سواء. فالغاية تتشكّل بحسب تقدّم السرد وتطوّر الحلم ومواقف الرّفقة وانبعاث الأصوات من داخل النّفس والنّفسُ ملول أمّارة بالتحوّل من حال إلى حال، ومقام إلى مقام، ولا تكون الطريق طريقا حتّى تكون بلا نهاية.

٤- رحلة الأحلام.

فالرواية رحلة خياليّة حالمة، رحلة في الزمان ورحلة في المكان أيضا .والمكان مكانان: واقعي ومتخيّل، الواقعي في بدايتها ونهايتها، والمتخيّل شقّ لنفسه مجالا بين البداية والنّهاية، بين الطفولة والشباب.

جاء الوصف على لسان الراوي بضمير المتكلّم محدّدا المنطلق، محطّة القطار في نقطة من الشمال الغربي " شمال الماء والبوم والصّوّان"، كما يقول، الأرض التي يسمّيها لك آخرون أرض " افريقيّة " (ص ٢٠) وهو يسمّيها " كاف الحجر". يصوّرها على طريقة الرسامين الارتساميين بواسطة خطوط عامّة وبقع ملوّنة يكاد بعضها يستقلّ عن بعض: أقواس القناطر وجبال وردية وعين باردة وبئر، ومخازن القمح وصفير القطار وأخيرا أضواء المدينة البعيدة. لكن عندما تمرّ الأوصاف عبر وجدان الراوي وتتجاوز حقل رؤيته تدخل الحركةُ المشهدَ فينبض حياة:" عندي نهر وسبع قناطر، تبدأ بجُرْف أخشاه كثيرا، خاصّة عندما يمتلئ بأمطار الشتاء وبفيضان النّهر" عندي كلمة عجيبة اسمها " سيلوس " أنطق بها فتتقافز الجرذان من أكوام القمح..." (ص ٢٠). والراوي يعلن منذ البداية أنّه سيغادر هذا المكان، فغادره مرّتين: المرة الأولى إلى ذلك الفضاء المتخيّل الذي تغمره كائنات عجيبة ومواضع غريبة مثل المغارة والعين ودار كوخا والخان والبركة والنهر وغيرها، والثانية إلى المدينة في نهاية الرحلة وعلى وجه التحديد إلى العاصمة " تلك المرآة الماصّة التي تبتلع الزّارع والمزروع " (ص ٢٣٢). وقد جاءته الرغبة في السفر إليها منذ أن ضاق بالمكان وتاه فيه، فضاق به المكان فتحتّم البحث "عن أماكن أخرى محتملة لمغالبة النّسيان " (ص ٢٢٢) ورغم أن المدينة مبعث خوف فإنها تبقى الملاذ الوحيد لطفل المَزَارع، جابر الطرودي، ومن قبله طفل آخر في توقيت البنكا يسمّى طارق، ومن قبلهما طفل آخر يسمّى محمد علي اليوسفي. ضاقوا جميعا بالمكان كما ضاق بهم وبإخوتهم وأعمامهم فركبوا القطار ورحلوا. منهم من طاب له المقام فأقام، ومنهم من تجاوزه إلى مَهاجِرَ أخرى، ضاق بها هي الأخرى، فعاد وأقام من جديد محاكيا الطير البرني العائد إلى وكره. قال الراوي:" لكنّي هربت من هشاشة الكائن المقيم إلى هشاشة الكائن المترحّل". (ص ٨٢)

xxx

قال الباحث الأمريكي للراوي:" ألا يخيّل إليك أحيانا أنّ الحياة مجرّد حلم بينما الحلم هو الحياة؟ " (ص ٢٢٩).

سؤال بقي بلا جواب، لكن كلّ شيء في الرواية جواب عن هذا السؤال الكبير. فلا يوجد فيها أي حاجز بين الحلم والواقع، ويندر أن يقدّم الحلم على أنّه حلم والواقع على أنّه واقع، بل يقدّمان فقط وعلى المتلقيّ أن يفصل بينهما إن استطاع إلى الفصل سبيلا. وحتى الأساطير لا تقدّم على أنها أساطير لأنّها في مخيّلة النّاس وقائع ثابتة. فالاعتقاد في وجود عين باردة تعيد الشباب لمن يشرب منها وتكسبه الخلود أمر مشترك بين جميع الشخصيات، وما لقيت جدّة طارق حتفها إلاّ لأنّها أخطأت الاتجاه ليلة سَرَتْ بمفردها، كذلك

الاعتقاد في مفعول العين الضارّة، هو عند أم الراوي يقين إذْ أثبتت لابنها أن هذه العين موجودة " عند المرأة الشّعراء والرجل الأمرد، عند صاحب العينين الزرقاوين وعاقد الجبين، عند العجوز والعاقر، عند القزم والأحدب والأعور." وعندما يسألها ابنها:

– وماذا تفعل العين يا أمّي؟ تجيب:

– تقطع عودك إذا كنت عنقود عنب، وتسقطك من طيرانك إذا كنت محلّقا. (ص ٤١) ثم تحذّره من الالتقاء بمريم لأنّ لأمّها مثل هذه العين الضارّة.

إلاّ أنّ التمازج بين الواقع والمتخيّل يبلغ أحيانا مستوى سرياليّا تختلط فيه الصّور فتتحول إلى مشاهد يقف العقل إزاءها عاجزا عن الفهم، ويفقد منطق الفصل والوصل منطقه، وتغيب عنها المقاصد، ويعسر التّفكيك والتّحليل، فيكتفي القارئ بالتّسجيل والتعجّب. ونعرض نماذج منها لعلّها تجد تفسيرا لتمازجها إنْ صحّ أنّ لراويها غاية من تقديمها على تلك الصورة، شأنه في ذلك شأن بعض الرسّامين المحدثين، ينجزون اللوحة من تمازج الأشكال والألوان ولا يحمّلونها أيّ معنى، وعندما تسألهم عن المعنى يجيبون أنّ غايتهم جمالية صرف وأن منْ حقّ المُشاهد تأويلها كما يشاء، أي من حقّه أن يسقط عليها استيهاماته الشخصية، وهو لا يرفض أيّا منها لأنها في جميع الحالات حقّ، إن وجدت في اللوحة فهي حقّ، وإن وجدت في ضمير المُشاهد فهي حقّ، وإن لم توجد البتّة فهي أيضا حقّ، وهذه نماذج منها نعرضها كما جاءت دون تأويل ولا تفسير:

قال:" تأكل برتقالة فتقول إنك صرت برتقالة مع أنّك امتصصت رطوبتها. أنت كالماء، وسوف تقتنع بكلّ ما يسكنك كي تسكن الجاذبيّة. سوف تقتنع حتى بلذّة الموت، بانعكاسك في شعاع، قالت، وعيشك في قطرة مالحة، لأنّك سوف تغادر الحياة بملوحة " دمعة عاشقة ". (ص ٤٩) – أخرج أخي بواسطة خنصره الأيسر قطعة كبيرة من أنفه وأخفاها في يده اليمنى. عَرِقَت يده فصارت القطعة لزجة..." (ص ٥١) " عندما بلغتُ حافة القوس، وراء أخي، تزحلقت متقهقرا قليلا و... متّ. لكنّ يديّ تشبّثتا بالحافة. ووجدت حفرة فأدخلت فيها يديّ" (ص ٥٢) " انعكست الأضواء على السّكة، رأيتها، العينوسُ على يمينها يقول:" أنا عينها". والدي على يسارها يقول " أنا صوتها ".

رأيتها تراني أراها.

خرجتُ مني ولم أعد أنا.

ليس لي اسم وكلّ اسم ليس أنا. (ص ٥٣)

" النهار لا يُرى لأنه ليل، لأنه بومة تحرس الصمت من النداء "

من الأفضل للإنسان ألا يكون فأرا، لا قبل موته ولا بعده"

" أكل الثعلب مائة وستّا وأربعين دودة في ليلة واحدة " (ص ٥٩)

" هاج القزم، اقتربت القطط والجرذان وكل ما يتحرك، ولما امتلأت معدته تكتّل كلّ شيء في المصران الغليظ، ريش، لحم، نمل، عشب " (ص ١١٥)

٥- جامع الأعاجيب.

ومن الشخصيات الغريبة في هذه الرواية نكتفي بالتركيز على شخصيّة العينوس، فهو وحده جامع الأعاجيب لأنّ له على الأقلّ ثلاثة وجوه تختلف باختلاف الرّائي: وجه معتوه ووجه ضحية الجنّ، ووجه البطل:

الأول ظهر على لسان رجال القرية في المقهى يوم طلب من السارد أن يقتفي خطى أبيه ويروي حكاية العينوس و شمس القراميد فيعلق أحدهم بقوله:" إن العينوس رجل معتوه لا يمكن أن يكون بطلا لحكاية" (ص ٦٠). فهذه صورته في الواقع، ويمكن أن نضيف إليها جزئية أخرى وهي أنّه كان يرى بعين واحدة، وقد بدّد ثروته ومجده " (ص ٨٦). وعندما سينزح إلى المدينة في نهاية الرواية يتوقّع أن يبحث فيها عن عين زجاجيّة " وربّما يتحوّل إلى مهرّب أو شحاذ لأنّه لا تنقصه التجربة ولا الحيلة. (ص ٢٣٢) وبهذا المصير تكتمل شخصيته التاريخيّة، القريبة من الواقع.

الوجه الثاني هو الذي جاء على لسان الأم والجدّة في رواية توقيت البنكا فالأم ترى أنّه " يتحرّك من تحت أيديهم " وأن كل ما يحكيه ليس له علاقة بما نراه." (ص ٤٣)

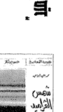
من الشخصيات الغريبة في هذه الرواية نكتفي بالتركيز على شخصية العينوس، فهو وحده جامع الأعاجيب لأنّ له على الأقلّ ثلاثة وجوه تختلف باختلاف الرّائي: وجه معتوه ووجه ضحية الجنّ، ووجه البطل

لذلك لمّا سأل طارق جدّته عنه " أنهت الحديث مرتبكة بقولها مرتين:" لا تتحدث عن العينوس " فذهل طارق، لم يكن يتصور أن العينوس مخيف إلى هذا الحدّ. ازداد فضوله لكنّه لم يتوجّه إلى الجدّ بالسؤال لأنه بات يعرف إجابته مسبقا:" لا تملأ رأسك بخرافات جدّتك..." (ص ٧٦). هذه الصورة الثانية المخيفة هي التي ستغري جابر بالبحث عنه ومحاورته واتخاذه دليلا في البحث عن شمس القراميد. وعندما يروي طارق إلى السارد حكاية رحلة البحث عنها فإنّه سيضخّم شخصية العينوس ويجعله بطلا حقيقيّا _ لا مضادّا _ يفكّر بحكمة ويرشد إلى قويم السّبل ليس بما أوتي من ملَكة في استحضار الكائنات الخفية كما ذهب في ظنّ الجدّة، بل بما أوتي السارد من قدرة على التّخييل ونسج الحكاية وتركيب الشخصية انطلاقا من وقائع بسيطة تضخّم وتهوّل فتتحول إلى مادّة حكائية ثرّة. ومن هنا وجب النظر في آليات تحويل المعطيات الواقعيّة إلى مادّة أدبيّة عبر السّرد والسردُ عجيب.

٦- أنا الحكاية.

فما مصير الابن الذي يرث عن أبيه رواية الحكايات الشعبيّة في المقاهي والسّاحات العموميّة؟ أيواصل عمل والده فينتصب في أحد المقاهي ويستجيب لانتظار رواده فيقصّ عليهم حكاية "سيف بن ذي يزن وعاقصة " أم يتمرّد على كلّ ذلك فيروي سيرته الذاتية؟ إن رواية شمس القراميد تجيب عن هذا السؤال بكلّ وضوح. فبما أنّ العصر غير العصر فلا يعقل أن يكون الابن امتدادا للأب يحكي سير الماضين ولا يتدخّل في أحداثها. لقد صار الابن نفسه حكاية تحتاج إلى راو قدير يفهم أبعادها، بل إلى كاتب يكتبها بقلم العصر ومنظار العصر. يقول جابر بعد أن أكّد اختلافه عن أبيه ورفضه لمهنته:" في المقبرة دخلت مكانا آخر، من باب موارب، لم يعد هناك اثنان، أنا الحكاية، دخلت الحكاية. صارت لزجة، حيّة، تجري أحداثها في كلّ مكان، وفي اللامكان، وأنا العين التي انتظرت حتى توحّدتُ بما ترى، أمّا الرواة فقد افترستهم العين، لن أصير راوية بعد أبي، عليّ أن أكتب حكايتي..." (ص ٦٩).

ولمّا أوشكت رحلته الخيالية على نهايتها توفّر لديه من التجارب والخيالات والصور ما جعله يشعر بأنّه صار فعلا حكاية تبحث لها عن راوٍ " أتدفّق فيروويني " كما يقول (ص ٢١٢). والواقع أنّه لم يكن في حاجة إلى راو لأنّه هو الحكاية وهو الراوي في الآن نفسه. وهذا ما تجسّم في رواية كامل النصّ بضمير المتكلّم. وهو تحوّل جوهري في فن



السّرد، فقد كان أبوه يحكي حكايات غيره بضمير الغائب، فصار الابن يحكي حكايته الشخصية بضمير المتكلّم، ولم يَخْفِ عزمَه على التركيز على سيرته الذاتية مُؤكّدا استقلاليّته عن والده قائلا: " ينبغي أن أسوق خطابي إلى سيرتي، بعيدا عن حضن أمّي وحلقات أبي" (ص ٦١).

فكلّ شيء قد تغيّر، الزمن والظرف والمتلقّي، ولم يعد يجدي تكرار ما " قاله الأقدمون والنسج على منوالهم والحال أن مرورنا على الأرض يتم في زمن غير زمانهم" (ص ١٥). لابدّ من الخروج من زمن الأسلاف حتى يتمكن من مغادرة أرضهم لاحقا. فمنذ البداية اتّضح عزم الراوي على هَجْر المكان الذي نشأ فيه وربط هذا الهجر بهجرة الزمان التي جعلها سابقة وممهدة له. والأهم من ذلك أنّه يقترن بالهجرتين معا تحوّل فن الحكي من الآخر إلى الأنا ضميرا ومادّة. قال في التمهيد: " أخرج من زمن الأسلاف أوّلا لأخرج من تربتهم لاحقا. وأروي على لساني كلّ ما جرى بشأني. فإليكم الحكاية من البداية إلى النهاية، حكاية جابر الطرودي وما جرى له من عجائب الإقامة وغرائب الترحال، مع شمس القراميد ابنة الملك الأبيض" (ص ٧٥).

وبذلك أعلن برنامجه الحكائي وميثاقه السردي. ولا يخفى ما في أسلوب هذا الإعلان من رواسب الحكي القديم. فقد تضمّن قوله هذا تشويقا وترغيبا في السماع عن طريق الإلحاح على ما في حكايته من عجائب وغرائب. ومعلوم أنّ العجيب يُعدّ ركنا أساسيا في القَصص الشعبي لأنّه يستجيب لأفق انتظار سامع يبحث عن الهروب من واقعه الرتيب إلى عوالم خياليّة أرحب تعجّ بالكائنات الغريبة وتتحقق فيها أحلام لا يمكن لها التحقق في الواقع المعيش. وقد ورد في هذا الميثاق الحكائي أيضا إعلان عن شكل مغامرات الأبطال عبر ذكر الإقامة والترحال، فثبت أنّ الأمر يتعلق برحلة، رحلة البحث عن شمس القراميد ولكنّها بالخصوص رحلة البحث عن الذّات في طيّات الذاكرة وفي الفضاءات الحقيقيّة والمتخيّلة على حدّ سواء. وما قاله العينوس لجابر في أحد الأيام يؤكّد هذا المنحى: " البطل هو الذي يبني عالما على صورة خالقه. وأنت جئت تحت علامة العين، فاصطدمت بصخرة، لن يجديك تكرار الحكايات" (ص ٢٤). وقد فهم جابر الدرس على أحسن ما يرام وعمل بمقتضى تعاليمه طيلة الرحلة وطيلة رواية

كلّ شيء قد تغيّر، الزمن والظرف والمتلقي، ولم يعد يجدي تكرار ما " قاله الأقدمون والنسج على منوالهم والحال أن مرورنا على الأرض يتم في زمن غير زمانهم". لابدّ من الخروج من زمن الأسلاف حتى يتمكن من مغادرة أرضهم لاحقا.

سيرته وسيرتها؟

الحكاية إذن قادرة على إنشاء عالمها انطلاقا من الموجود ومن المتخيّل، وهي بذلك تستجيب لتغيّر العصر لكنّها في الآن نفسه تساهم في خلق عصر جديد، يبدأ حلما ثم يُحوّل إلى نصّ، ثم يُغيِّر النص الراوي والمروي له. وهذا يمكن أن نعتبره من باب الممكن وإن كان المفعول بطيئا ومُرْجأً إلى حين، لكنّ الأعجب من ذلك أنّ الحكاية تتّخذ درعا يحمي راويها من مفعول العصر. وقد لخص يعقوب اليهودي الذي استشهد به الأب فعل التغيير وعكسه في هذه الكلمات الوجيزة " من الصعب تغيير العالم في يوم واحد" ولما سأله الطفل " فلماذا تواصل حكاياتك إذن؟ أجابه: لكي لا يغيّرني العالم! " (ص ٣٥).

عيون المعاصرة | نصوص بكر

محمد علي اليوسفي

شمس القراميد

تقديم: فؤاد التكرلي

دار الجنوب للنشر - تونس

تلك إذن وظيفة الحكاية المزدوجة والمتناقضة، تغيير العالم تغييرا بطيئا جدّا يتمّ على امتداد أجيال، والتّصدّي للتّغيير من خلال المحافظة على تراث السّلف كما وَصَلَنا، بأركانه النيّرة وبخرافاته وأوهامه ونواحيه المظلمة والظلامية، وقد استوى في ذلك الأب المسلم ويعقوب اليهودي، الأوّل يقدّمها على أنّها " علوم الأوّلين " ويضيف مدافعا عن استحضار الجان والتداوي بالأعشاب " وعلومهم قد لا تنفع أحيانا لكنّها لا تضرّ" (ص ٣٦) والثاني يذكر وظيفة هامّة جدّا لسرد الحكايات في قوله: " سأروي للناس حكايات حتى يفرحوا مثلي" (ص ٣٥). فالحكاية إذن مصدر فرح للراوي والمروي له في الآن نفسه. وما القصد بالفرح هنا إلاّ المتعة الفنيّة النّاتجة عن السّرد. وهي وحدها مبّرر كاف للاستمرار فيه، وعنصر مشترك بين حكايات السلف وحكايات الخلف، إلاّ أنّ الأولى لم تعد تلائم روح العصر وذوقه بسبب تركيزها على أساطير الأوّلين، بينما الثانية تستجيب لتطلّعاته وتحاور ثقافته ولا تخيّب أفق انتظاره.

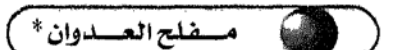
هل توفّرت كلّ هذه الشروط في رواية شمس القراميد؟

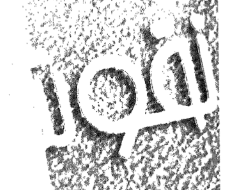
لقد ركّز راويها على سيرته الذاتية لامحالة، واستلهم بعض أركان التراث، وتوخّى أسلوبا حديثا في السّرد يقوم على مرونة اللغة والمزج بين الواقع والخيال، والتّعبير المجازي والتقرير المباشر خاصة في الشروح اللغويّة والنزعة التّعليميّة، كما يقوم على حيويّة الحوار وتداخل الأزمنة والإيحاء بفضاءات عجيبة، وعلى توظيف الأسطورة توظيفا عصريّا. لكن هل يكفي كلّ هذا ــ وهو من خصائص الروايتين معا توقيت البنكا وشمس القراميد ــ لإقناع قارئ عاش طويلا على رواسب الرواية الواقعيّة وغير متهيئ لاستيعاب ألعاب القصّ المختلفة؟ إن كتابة كهذه تستجيب بالأحرى إلى تطلّع نخبة مثقّفة مجّت الأدب الواقعي في مختلف صوره التقليديّة وصارت تطالب بمنتوج جديد يتجاوزه ويناقشه ويعمد إلى تفكيك الواقع حتى يتمكّن من إعادة تركيبه لإنشاء واقع روائي خاص. لكنّ كتابة كهذه تحكم على عدد كبير من القرّاء بالإقصاء.

* ناقد وأكاديمي من تونس

هامش:

(١) انظر تحليلنا لها في مجلة عمان بعنوان: " تجربة جديدة في الرواية التونسية : توقيت البنكا لمحمد علي اليوسفي، ع ٩١ / ٢٠٠٣.


مـفلح العـدوان *



حانة "عند خميس" !!

مكان يغسل عتبته ماء البحر، ويأتيه الزوار من أقاسي المدن..

يجلسون فيه.. يسمرون، ويتناولون فيه ما تيسر من الشعر، والنبيذ، ثم يضحكون ملء قلوبهم، وربما يكون هناك بينهم من يبكي، وآخر يتنهد على زمن مضى، لكن المهم في الحالة أنهم دائما يجتمعون هناك.. في حانة "عند خميس"!!

ها أنا أبوح عن هذا المكان، وعن رواده، لأن لدي إحساساً بأن كل من له علاقة بالإبداع، والكتابة، والحس المرهف، لا بد وأن يعرف هذا الملتقى..

"الروتند" أو "عند خميس".. هناك على أحد شطآن البحر المتوسط الكثيرة، وبالتحديد في تونس، حيث تقع هذه الحانة في مدينة نابل، المدينة التي لم أشاهد في أية مدينة غيرها جرة ضخمة يشكلها الخزافون على شجرة أضخم منها، ويكون حولها دوار اسمه دوار الجرة!. تلك مدينة نابل مدينة الجرة، والخزف، وبها حانة "عند خميس".

تبرع بمائتي دينار

جلس قليلا عندنا..

لم يتكلم إلا قليلا، وكل ما تفوه به ترحاب، خاصة حين عرفه علينا صديقنا الشاعر محجوب عياري، وقال إنهم كتاب من أرجاء مختلفة من الوطن العربي.

لم ينتظر منه أن يتكلم شيئا، فقد أخذ البادرة في الحديث صديقنا العياري الذي أوضح أن من مفارقات علاقة الثقافة بالمقهى والحانة تظهر من خلال دلالة أن ندوة النشر الإلكتروني التي تنظمها جمعية أحباء المكتبة والكتاب استضافت كثيرا من الشعراء والباحثين وقد تبرع صاحب هذه الحانة بمائتي دينار كدعم للندوة بينما رفضت بلدية نابل أن تتبرع حتى بدينار واحد لهذا النشاط!!

كما لاحظنا أيضا ونحن داخلون الى الحانة أن صاحبها علّق على بوابتها يافطة كبيرة مكتوب عليها عبارات ترحيب بضيوف تلك الندوة.

السجل الذهبي

الذي جلس معنا هو ابن صاحب الحانة، واسمه وليد، أما أبوه الذي أنشأها في ذلك المكان فكان اسمه "خالد الصوي"، وقد كان الأب قبل أن يأتي نابل، يعمل عند صاحب حانة يهودي في تونس، وكان اسمها "الروتند"، ولكن عندما ترك خدمته وجاء الى هذه المدينة فتح حانته الخاصة به وسماها باسمه "عند خميس" وأيضا "الروتند"، وصارت معروفة لمعشر الكتاب والفنانين، والمبدعين، وصار لها أيضا سجلا ذهبيا، هو دفتر ضخم يكتب ويوقع عليه كل من يرتاد هذه الحانة، وحين تصفحناه، وجدنا فيه تحفا فنية، وقصائد، وفكاهات، كتبت فيه من قبل الحضور الى "الروتند" وفيها أسماء كثيرة منها سعدي يوسف، والمنصف المزغني، واولاد احمد، والمنصف الوهايبي، وصلاح الدين بوجاه، وأحمد الشهاوي، والقائمة أكثر من أن تذكر في هذا المقام.

كتبت في سجل "عند خميس"، طلب عضوية لهذا النادي الإبداعي التلقائي والذي ينسق فاعلياته الشاعر الصديق محجوب العياري، دونت على احدى أوراق السجل الذهبي: اللعنة.. كل تلك السنين مرّت ولم أكتشف هذا المكان، وأنا الآن أتلمس فيه أرواحاً قريبة مني، معتقة تنتظر هنا منذ أول الندى، ومنذ كانت الثمالة الأولى التي تجمع حولها الأصدقاء.

حين خرجنا تلك الليلة، وما ان ابتعدنا مسافة بسمة، حتى اكتظ بنا الضحك، عندما اكتشفنا أن العياري، بمحض الصدفة، كان قد نسي السجل الذهبي بين أوراقه، وكان تاريخ "الروتند" في مهب أيدينا..

ضحكنا، ووعدنا العياري أن يعيده الى حصنه الحصين في الحانة، كي يوقع عليه أعضاء جدد من مبدعي الوطن العربي، هناك على مقربة من البحر، والجرة، والخزف، والنبيذ المعتق!!

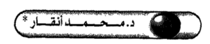
---

* كاتب أردني

mefleh_aladwan@yahoo.com



التصوير المفارق في رواية «نخلة على الحافة» لجميل عطية إبراهيم



أتذكر أني قرأت في أواخر الستينات فقرة نقدية للمرحوم شكري محمد عياد رسخت دلالتها في ذهني وساعدتني إلى حد بعيد على التصنيف الجمالي لإبداع جميل عطية إبراهيم. قال شكري عياد عن قصة قصيرة للكاتب المذكور: « إن المشكلة التي تعالجها قصة " المربع الدائري " مشكلة قديمة عالجها الكتاب الرومنسيون والواقعيون والواقعيون الاشتراكيون كل بطريقته. وهل ثمة مشكلة أقدم من استغلال الأقوياء للضعفاء ؟. إن قصة الغسالة التي تترك طفلها الرضيع وتأتي إلى منزل مخدوميها بعد أسبوع واحد من ولادتها كان يمكن أن تكتب بألف طريقة، وكل طريقة يمكن أن تؤدي غرضا مختلفا.

ولكن (جميل عطية إبراهيم) في صميمه كاتب عاطفي يثيره مشهد الظلم كيفما كان، ويثيره أكثر عندما يكون من إنسان ضعيف لإنسان أشد ضعفا، فلذلك كان الأسلوب السريالي هو أقرب الأساليب إلى غرضه مادام الأسلوب الرومنسي يبدو لأبناء العصر، الذين تعودوا مرارة الآمال المحبطة، ساذجا حتى الإضحاك» (١) .

لقد ظل هذا « المعيار السريالي » مهيمنا على الذاكرة وموجها قراءاتي لإنتاج جميل عطية إبراهيم وصحبه، خاصة ما كانوا ينشرونه في مجلة « غاليري ٦٨ » المصرية التي كان يديرها جميل عطية بالاشتراك. كانت مجلة متميزة من حيث صغر حجمها المستطيل، وورقها المتقشف، وطريقة إخراجها، وأسماء كتابها، وطبيعة موضوعاتها، وفوق هذا وذاك النبرة التجديدية التي وسمت كتاباتها الإبداعية و النقدية.

كان اسم جميل عطية إبراهيم قد ارتبط بذاكرة فئة عريضة من مثقفي المغرب المنتمين إلى مرحلة الستينات بوصفه عضوا نشيطا من أعضاء البعثة التعليمية المصرية التي عملت في المغرب منذ سنة ١٩٦١ ثم غادرته في سنة ١٩٦٣ بسبب الحرب الحدودية التي نشبت بين المغرب والجزائر. كانت مصر قد انحازت إلى صف الجزائر، وكان من نتائج ذلك طرد أعضاء البعثة. ولقد صور جميل عطية عملية الخروج في رواية « أصيلا » التي كتبها عام ١٩٦٦ ولم ينشرها إلا في سنة ١٩٨٠ . وأتذكر شخصيا عديدا من تفاصيل خروج الأساتذة المصريين وأنا تلميذ في قسم الباكلوريا بتطوان في نوفمبر ١٩٦٣، وإني أتساءل بهذه المناسبة عن مصير الأستاذ والشاعر الجليل أحمد محمد صقر الذي كان واحدا من ألمع أعضاء البعثة في مدينتنا.

صورت رواية «أصيلا» قلق عادل أستاذ الرياضيات في هذه المدينة المغربية الصغيرة وانشطاره بين التفكير في خطيبته المهددة بأن تبتر رجلها في القاهرة وبين الأجواء الفاسدة في مدينة «أصيلا». أقول الفاسدة لأن الراوي لم يكد يرى فيها سوى الشذوذ والقوادة وبيع القيم والدعارة الجنسية والخمرة واللعنة والخيانة والعجز والجوع والانتحار وما إلى ذلك من المظاهر السلبية العديدة التي لا توازي على الإطلاق الصور التي يمكن وسمها بالمضيئة. قد يقول قائل إن الحالة النفسية الكبيسة التي هيمنت على الراوي هي التي جعلته يرجح صور القتامة مع استثناءات قليلة. لكن على الرغم من ذلك الإقرار يظهر أن الراوي لم يبد أية رغبة في إنجاز تصوير متعاطف مع الشخصيات والأماكن والمواقف على الرغم من اختلافه معها. إذ من الواضح وجود فرق بين تصوير «مظاهر السلب» بقدر من الفهم أو التحليل أو الحياد وبين تصويرها بانفعال متحامل. أما من حيث التكوين السردي فقد كان الراوي ينتقل في حكيه بكل حرية وانطلاق من أصيلا إلى القاهرة، ومن القاهرة إلى أصيلا ليروي تفاصيل يوم واحد في موضعين متباعدين ظاهريا. ولعل هذه الحرية أن تذكرنا بالمعيار السريالي الذي سبق أن رصده شكري عياد وتثير انتباهنا إلى الأهمية القصوى التي يوليها الراوي للمكون الزمني. لكن على الرغم من ذلك تظل رواية «أصيلا» غير متوازنة في تصويرها، مكتوبة بانفعال ذاتي على إثر الطرد الذي مس الكاتب شخصيا فتحامل على المدينة الوديعة التي اقتضى سرده ذات مرة أن يقول عنها إنها بلا روح!.

ثم كانت لي فرصة أخرى لقراءة عمل آخر للمؤلف نفسه. ويتعلق الأمر برواية «النزول إلى البحر» (١٩٨٦) التي أكدت لي حضور الأسلوب السردي المفارق الذي يحاول جميل عطية إبراهيم ترسيخه في مجال السرد العربي عامة والمصري خاصة. إنه أسلوب التصوير المتشظي الذي يتمنع عن الانسياق مع أنماط الكتابة المألوفة، ويرفض تماسك الحدوتة وينبني على الفقرات المتقطعة، المفصولة عن بعضها ظاهريا، الموصولة فيما بينها بغير حروف العطف. أسلوب يصبو إلى أن يشتت ذهن القارئ ويحفزه على المشاركة في البناء أكثر مما يعمل على دفعه إلى متابعة القراءة في راحة واسترخاء. لكن أعترف بأني قد اكتشفت وراء هذه الرغبة في التشظية والتفتيت وجود عناصر قصة متكاملة لولا أن المؤلف عمل بإلحاح على تشتيتها ونشرها هنا وهناك. وربما كان هذا الإلحاح سببا في إحساسي بنوع من الفتور في متابعة القراءة.

لم يكن من الممكن أن أقرأ رواية جميل عطية إبراهيم من دون أن أسترجع تلك الأجواء الثقافية والمقاصد الجمالية غير المألوفة. وتدور رواية « نخلة على الحافة » (روايات الهلال، أبريل ٢٠٠٢) حول شخصية متولي عجورة، وهو شيخ في الثانية والسبعين من عمره، محال على المعاش، يقيم في الجيزة، توفيت زوجته وتركته يعاني أسقاما عدة اضطرته إلى إعداد طعامه بنفسه. ومتولي رجل القانون العارف

بالتاريخ الحديث، رفاقه من رجال القضاء وكبار الموظفين، وأعمامه وأخواله كلهم من رجال الوفد في ثورة ١٩١٩، يحب قراءة الصحف وتتبع الأخبار وتدوين اليوميات. بل إن له بعض الكتب المؤلفة. وهو طالب قديم جاء من الصعيد الجواني. نجا من الغرق في حادثة كوبري عباس الشهيرة بفضل معرفته السباحة. وفي مرحلة الشيخوخة انتابته أكثر من مرة نوبات مرضية حمل على إثرها إلى المستشفى. أما همومه في تلك الفترة فترجع أساسا إلى مسألتين، أولاهما تخص علاقته بابنه سليم، وثانيتهما لها صلة بزميله القديم زعيم الطلبة كمال مسيحة.

كان سليم قد تعرف إلى مادلين في كلية الطب وأحبها لكنها اختارت بدلا منه رجل أعمال ثريا أنجبت منه الطفل فتحي، ولما طلقت عاد إليها سليم صاغرا. ثم لم تعرف علاقتهما بعد ذلك استقرارا حقيقيا. ويعود سبب هم الشيخ متولي إلى حزنه على ابنه الذي يأكل مال طليق زوجته المحرم، إضافة إلى إلحاح سليم ومادلين على أن يرافق الشيخ متولي بين الحين والحين الطفل فتحي في صحبة الشغالة.

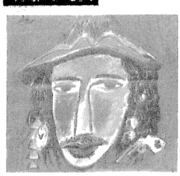
أما قصته مع كمال مسيحة فترجع إلى أيام الطلب حينما شاعت حكاية خيانة كمال للقضية بادعاء الجنون فبدأ متولي يدبر لقتله، لكن المعلم عبد الجبار صاحب المقهى كشف نية متولي فصدّه وبدل خفية مسدسه بآخر فانصرف متولي عن ذلك. وبعد عقود من الزمن ربطت الحياة من جديد بين كمال، وكان معدما، والشيخ متولي المنخور بالأسقام. وبعد هذا اللقاء سيقدم الشيخ مساعدات جمة لكمال. ولكن في إحدى زيارات كمال لبيت متولي ستقع حادثة قتل غير منتظرة: كان كمال يمسك مسدس متولي فانطلقت منه بالمصادفة رصاصة قتلت الطفل فتحي، ولما عاين متولي ذلك انتحر برصاصة، ثم انتحر بعده كمال برصاصة أخرى، وقد أكدت الشاهدتان نفيسة وصباح أن كل ذلك القتل لم يكن عمدا. أما نفيسة فهي بائعة خضار قديمة كانت تزور بيت متولي بين الحين والحين، ثم استطاعت أن تقيم سوبرماركيت من دون أن يفلح الشيخ متولي في إدراك مصدر تمويله، لأن نفيسة كانت مجرد زوجة عتريس بائع الخضار، وجامع قديم للقمامة. أما صباح تركي فهي جارة متولي، تهوى التمثيل وتحلم بأن تصبح نجمة كبيرة. وعندما ستقع لها حادثة مع البهلوان أبو طرطور ستحاول كاذبة استغلالها في الوسطين الفني والصحافي.

و تنتهي الرواية من دون أن يعرف لا متولي ولا القارئ سر الأفعال الآتية:

- ما سر تلك الوقفة الغريبة لكمال تحت تمثال إبراهيم باشا؟. هل هي وقفة جنون أم خيانة؟.
- ما حقيقة علاقة المعلم عبد الجبار بكمال مسيحة؟. وهل كان المعلم قد استبدل فعلا بمسدس متولي الحقيقي آخر زائفا؟. لأنه إذا كان قد استبدله حقا لماذا

الهلال

جميل عطية ابراهيم



نخلة على الحافة

غدا سلاحا قاتلا في نهاية الرواية؟.

- كيف استطاعت نفيسة الفقيرة أن تصبح في رمشة عين صاحبة سوبرماركيت؟.

من البين أن الراوي في عموم الروايات حر في اختيار الأسلوب السردي الذي يود أن يصور به الخبر أو الحدث. ومن بين الاختيارات التي غدت مألوفة في السرد المعاصر ذلك الأسلوب الذي يعتمد على المشاهد الفرعية والحكايات المتفرقة يجعلها تدور حول شخصية واحدة وإن لم تكن ثمة علاقة مباشرة فيما بين المشاهد والحكايات. أما الاختيار الأسلوبي الآخر فيدفع الراوي منذ البدء إلى أن يبني عمله على حدث رئيس يطوره ويتدرج به إلى أن يوصله إلى درجة التنوير أو التوتر الحاد أو العقدة. ولقد اختار راوي « نخلة على الحافة » الأسلوب الأول حيث جمع في شخصية متولي موضوعات الأمراض والمهنة وكتابة اليوميات والدراسة ومشاكل السكنى والمعاش و الغناء والطبخ والجرائد والإصلاح الزراعي والكمبيوتر والمحاكم والشعر.. ثم قصة حكايات متولي مع كوبري عباس، ومع عائلة ابنه سليم، ومع كمال مسيحة، ومع الفتى بلية، ومع نفيسة وعتريس، ومع صباح تركي، ومع المعلم عبد الجبار، ومع أبو طرطور وما إلى ذلك. بيد أن هذا الاختيار الأسلوبي النابع من الحرية الواسعة في السرد يضع القارئ أمام مجموعة من المظاهر التصويرية التي تظل في حاجة ماسة إلى تعليل حتى يتمكن من الاقتناع بها قصصيا. وحيث إن التعليل يبقى مبهما أو غامضا أو صعب الاهتداء إليه من لدن القارئ؛ تظل الحرية التي يتيحها الاختيار الأسلوبي نفسه التعليلَ الوحيدَ والمحتمل لكل تلك المظاهر التي نذكر منها:

- غياب الحدوتة الرئيسة يجعل القارئ يشرع في قراءة أي فصل جديد من فصول الرواية من دون أن يستطيع الحدس أو المعرفة المسبقة للموضوع الجديد أو الشخصية أو الحكاية التي سيدور حولها السرد لاحقا. إنها طريقة اللاتوقع.

- يتابع القارئ صفحات الرواية من دون أن تتاح له الفرصة ليعلم على وجه التحديد طبيعة العرقلة التي يمكن أن تمثل تحديا حقيقيا لشخصية متولي: هل هي المرض، أم مشاكل الإبن، أم مشكلة كمال، أم مشاكل المهنة والجيران. قد يقول قائل إن العرقلة هي كل تلك المنغصات مجتمعة، ولكن ألن يكون في مثل ذلك القول نوع من فتح الباب على مصراعيه لإدراج كل شيء داخل النص بحيث تغدو الحبكة الروائية مهددة بالترهل؟.

- قد ينساق الراوي مع موضوع أو شخصية جديدة فينسى الشخصية الرئيسة كما في الفصل الثامن عشر حيث يستطرد وراء حكاية صباح تركي مع أبو طرطور وينسى متولي نسيانا تاما.

- إن أبرز تلك المظاهر التصويرية الناتجة عن هذا الاختيار الأسلوبي تتجلى في مسألة المصادفات خاصة في خاتمة الرواية عندما يجمع الراوي معظم الشخصيات في بيت متولي (فتحي ـ كمال - نفيسة - صباح) ثم يتيح الفرصة لرصاصة طائشة لتقتل الطفل فتحي يتبعها انتحاران غير مبررين. وحتى لو فرضنا جدلا أن الراوي قصد إلى خلق نوع من التمويه عندما جعل مسدس متولي يقتل حقيقة - في حين سبقت الإشارة إلى أن المعلم عبد الجبار قد استبدله بمسدس مزيف - يظل مع ذلك أمر الرصاص الطائش محض مصادفة لا تكاد تقنع القارئ بتماسك الوقائع وتدرجها بصورة طبيعية.

ما من شك في أن حال الشيخ متولي عجورة وهو يعيش على حافة الأحداث والحياة نفسها شبيه بحال النخلة الوحيدة التي تسمق هي الأخرى على حافة الحارة. وكم كان عنوان الرواية دالا على ما بين هذين المخلوقين من أواصر العلاقة. والحق أن وظيفة الشجرة ورمزيتها باديتان. هكذا تغدو النخلة في بعض الصور الروائية كأنها الشيخ نفسه تشاركه في أداء وظائف سردية لعل أبرزها المشابهة والمفارقة والمقارنة والتوكيد:

« اليوم الاثنين والناس جياد في سباق، وهو؟ أجاب الأستاذ متولي عجورة مبتسما: كلب سكك.لا همة ولا أهمية. أعجبه القول وهو يقف على جانب الترعة تحت نخلة عالية ميتة »(ص ٧٧).

و لن يخفى على قارئ هذه الصورة القصيرة الجمع غير المباشر بين سمتي ضعف الهمة والموت، في حين تتوكد وظيفة المشابهة في صورة ثانية بصيغة أوضح:

« سار وعاد ووقف تحت النخلة. نخلة ميتة وحيدة، لا تصد شمسا في الصيف ولا تحمي من المطر في الشتاء، نخلة بلدي لا تطرح، عجوز، تلف جذعها، وسقط جريدها. ويأنس الأستاذ متولي إلى هذه النخلة، ولا يقف في انتظار التاكسي إلا تحتها، ربما لأنها وحيدة، أو لأنها من علامات المنطقة »(ص ٧٨).

« نخلة على الحافة »

و في مناسبة أخرى نعاين النخلة وهي تقوم بوظيفة إنسانية مؤثرة حينما وقف الشيخ متولي جاهلا مستسلما أمام عوالم الكمبيوتر التي يحذق الطفل فتحي أسرارها أكثر منه بدرجات كبيرة:

« وقف الأستاذ متولي في المحل (الذي يبيع آلات الكمبيوتر) صامتاً وهو سيد الكلام. هذه ليست بضاعته وهذه الأيام ليست أيامه. غمرته الدهشة. غرق في الصمت يتأمل حاله طوال عملية الشراء والفحص. سرح. رأى نفسه نخلة واقفة على حافة الترعة.نخلة مائلة. مات ساقها الطويل من زمن. نخلة اسودّ سعفها وحرقته الشمس. نخلة ميتة جذعها نخرته حشرات.

نخلة سقطت قشرتها وبان لحاؤها. ومن جانب آخر كبر الولد (فتحي) في نظره أعواما » (ص ١٢٧).

بذلك تصبح النخلة بديلا عن شخصية متولي مثلما يغدو هو بديلا عنها. كل منهما شبيه وتوكيد ومفارق للآخر. وقريبا من هذه الوظائف تلك التي نقرأها حينما يربط الراوي بين الشيخ متولي والطالبة الشابة التي كان ينتظرها تحت النخلة الميتة على حافة الترعة كل صباح (ص ١٦٤).

ولا غرابة بعد كل هذا أن تكون جملة " نخلة على الحافة" عنوانا لهذا العمل الروائي. لكن على الرغم من ذلك لم يشأ الراوي أن يجعل من النخلة فضاء رئيسا مهيمناً في كل ثنايا النص مثلما هيمن عنوان " النزول إلى البحر" في الرواية كلها.

في ثنايا المحن التي يعانيها الشيخ متولي تتراءى كذلك بعض محن الإبداع نفسه. والحق أن صورة متولي الروائية ليست مجرد صورة شيخ يعاني ولكنها أيضا صورة مبدع محبط أو مشروع كاتب فاشل، أو على الأصح كاتب توقف عن الكتابة. وإذا كانت الرواية تبدأ شعرا وتنتهي بالإشارة إلى الشعر فإن شخصية متولي نفسها تبدو كأنها تستلهم ما في ذلك الشعر من دعوة إلى التشبث بالموت حتى تكتمل بذلك سماتها التكوينية. ولقد بدا لي ذلك الاستلهام كما لو كان دعوة القراء لكي ينظروا إلى متولي بوصفه «لا بطلا»، أو« بطلا سلبيا »، أو ما إلى ذلك من السمات التي لا تبقيه شخصية روائية مألوفة. إن متولي يعيش شيخوخته على الحافة، وتظهره الرواية كأنه الخاسر في كل عمل جليل أو تافه يباشره. يلازمه الخسران حتى إن استطاع أن يحقق انتصارات في معارك صغيرة (إخراج أبو طرطور مثلا من قسم الشرطة). لكن هل استطاع حقا أن يفلح في مجالات الكتابة والمرض والعائلة وإدراك خبايا النفس الإنسانية؟. في هذا السياق المسؤول أثارني الصدق الكئيب الذي كتبت به الصورة الآتية التي تكشف بدقة عالية جانبا من محن المبدع مع الزمن:

« حياتنا ساعات نهار تلحق بها ساعات ليل. ماكينة دوارة. من لا يسجل أحداث يومه، ويلتفت إلى ساعاته تأكله ماكينة الزمن المندفعة إلى أمام. من لا يسرق لحظات يقظته، يضيع وقته، وتختلط أيامه، ولا يفرق بين بداية الأسبوع ونهايته. من لا يعرف قيمة الساعة ونصف النهار، و يميز بين شروق الشمس ومغربها، يصبح نهاره ليلا. لا ينام ولا يصحو؟. تختلط أيامه بلياليه- يصبح جثة هامدة مهما تحرك » (ص ٥٥).

في الفصل الثامن، وبعد مرور زمن طويل يعرف متولي أن المسدس الذي كان سيقتل به كمال كان « فشنك »، أي فاسدا « بدله المعلم عبد الجبار بمسدس صوت من ديكورات الأوبرا» (ص ٩٣). « ويتذكر متولي حادثة فحصه لمسدسه، وكان قد تركه في حقيبة الكتب في المقهى لمدة ساعتين، وساورته شكوك بعدها، لكنه لم يفقد ثقته في المعلم. فحص متولي المسدس واختلط عليه الأمر. ابن المدارس لم يفرق بين السلاح وبين اللعبة(...). ماذا يقول ولد عمه الذي زوده بالمسدس؟ عار... »(ص ٩٤).

ولم ترد في الرواية أية إشارة إلى أن متولي قد تخلص من هذا المسدس الفاسد لكننا نعثر في ثناياها على إشارات تؤكد وجود مسدس آخر له صلة بحرفة المحاماة التي مارسها متولي حينما قال ذات مرة وهو محال على المعاش:

« وفي داخل أرواب المحاماة مسدسه الذي تحصل عليه أثناء سنوات عمله في الإصلاح الزراعي» (ص ١٢٥)، ثم تكثر الإشارات إلى مسدس المهنة (الصفحات ١٠٤-١٢٦-١٦٥). وفي صفحة ١٦٥ بالذات ترد إشارة دالة:

«تأمل أرواب المحاماة المكوية (...) ورأى مسدسه ولم يفحصه، تركه قابعا في موضعه ولم يلمسه ».

بذلك يكون في الرواية مسدسان يمكن أن نسمي أولهما « مسدس ابن العم» وثانيهما « مسدس المهنة » . ولكن ترد بعد ذلك إشارة أخرى فيها إبهام شديد، وربما كانت تمثل بيت القصيد في عملية القتل الثلاثي المفاجئة. فحينما زار كمال الشيخ زيارته الأخيرة أراد متولي أن يعرف « سر تلك الوقفة الغريبة التي كادت أن تصيبه بالجنون وتحوله إلى قاتل » (ص ١٦٩). وفي مقابل ذلك قصد متولي إلى أن يقدم لصديقه السلاح الذي كان سيقتله به: « أداة الجريمة لا تزال في دولابه، يخرج اليوم مسدسه من مكمنه، ويقدمه لكمال مسيحة ويقول له: هذا سلاحي» (ص ١٦٩).

إن عدم فحص المسدس الموجود في الدولاب يمهد الطريق لمتولي لكي يقع في الخطأ. ويظهر أن جميع من كان في بيت متولي في خاتمة الرواية كان متيقنا بأن الأمر يتعلق بالمسدس الفاسد، أي « مسدس ابن العم ». وقبيل وقوع الجريمة أكد كمال لنفسه أن المسدس الذي قدمه له متولي فاسد. لذلك ذكرت الممثلة صباح تركي في شهادتها:

« إن كمال مسيحة قال عدة مرات، وهو يضحك ويلعب بالمسدس، هذا مسدس صوت من الأوبرا. لزوم التياترو. مسدس "فيشنك" يا متولي، بدله المعلم عبد الجبار. ثم انطلقت الرصاصة» (ص ١٧٥)

و حتى الشيخ متولي ذكر بصريح العبارة « هذا مسدس ابن عمي» (ص ١٨٢) ومع ذلك يظهر أن الراوي قد قصد إلى الغموض والتعتيم البوليسي قصدا. لذلك انطلى لغز السلاح على وكيل النيابة مثلما انطلى على القارئ. لكن على الرغم من ذلك يمكن أن نستخلص من سياق الإشارات الصغيرة الاحتمالين الآتيين:

- إن الجريمة قد حدثت لأن متولي كان قد أخطأ في التمييز بين « مسدس المهنة » و«مسدس ابن عمه ». وهذا الاحتمال غير بعيد بدليل الاضطراب الذي وقع فيه متولي في نهاية الرواية حينما لم يعد يثق في زيف مسدس ابن العم (ص ١٨٢). كما أن إشارات الرواية تذكر أن « مسدس المهنة » هو الذي كان داخل أرواب المحاماة، أي المسدس الحقيقي. ومن المعلوم أن المسدس الذي وقعت به الجريمة كان قد استخرج من بين« أرواب المحاماة ».

- إن الجريمة قد حدثت لأن المعلم عبد الجبار لم يكن استبدل المسدس ربما لأسباب سياسية غامضة، أو لأنه كان ينحاز في العمق إلى الاختيار الذي أراده الطالب متولي بقتل كمال.

و مع كلا الاحتمالين تظل النهاية البوليسية قائمة ومفتوحة. لكني أمضي بعيدا لأتساءل: هل كانت مثل هذه النهاية ضرورية ومناسبة لشخصية مهووسة بالأسئلة الوجودية الكبرى؟ ثم هل هي نهاية تنسجم مع التكوين الجمالي للرواية؟

أعترف بأن هذه النهاية لم تقنعني مثلما لم تقنعني نهاية مماثلة جعل فيها لويجي بيرنديللو صبيا يقتل نفسه بمسدس كان يلهو به. إنها نهاية مسرحيته الخالدة « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » التي لم تنسجم فيها هي الأخرى كتلة الأسئلة الفلسفية العميقة التي سادت في معظم المسرحية والنهاية المفتعلة.

لست أدري من أين تسرب إليّ حب الحبكة المتماسكة والحدوتة القصصية الواضحة المعالم. ربما تم ذلك في مدارسنا الثانوية على يد أساتذة أجلاء كان منهم أعضاء البعثة التعليمية المصرية في الستينات. ثم ذلك قبل أن نتعرف إلى تجارب صنع الله إبراهيم ومحمد حافظ رجب ومحمد مبروك وإبراهيم أصلان. لكن على الرغم من ذلك يلزمني أن أكون ديموقراطيا وأنا أقرأ رواية « نخلة على الحافة » فأقرّ طبقا لذلك بأن جماليات « اللاطبيعي » و« اللامتوقع» و« المصادفة » كانت اختيارات أسلوبية نابعة من قناعات كاتبها. لقد كان جميل عطية إبراهيم حرا في اختياره الأسلوبي. أما أنا بوصفي قارئا فقد اكتفيت بالإعراب عن المواقف التي أقنعتني في الرواية وتلك التي لم تقنعني. إنني حرّ في هذا المضمار مثلما المؤلف حر في مضماره.

---

* كاتب من المغرب

١- المجلة، ع ١٥٠، يونيو ١٩٦٩.

مساحة للتأمل

الشيخ والتلميذ

نادر رنتيسي *

لم يعد المثقف العربي يعاني الاضطراب الأخلاقي أمام مجتمعه بعدما تخفف من التزامه الغرامشي، وخلع رومانسية الأيدلوجيا لمصلحة نقد تبريري متهافت..

لكنّ انسحابه البطيء ذلك قلص من دوره، أيضا، في مجتمعه الداخلي؛ أي الحراك الثقافي بشكل عام ، وأكثر صور هذا التقلص فداحة تبدّت في الانحياز إلى مبدأ " تحريم التبني"، وهو ما جعل المساحة بين جيلي الثقافة العربية الحاضرة .. رحما بلا عنق!

والمراجعة الخاطفة لنحو خمسين عاما من الخريطة الإبداعية العربية، مثلا ، تؤشر على ما سبق بشواهد معلنة سارت باتجاهين: إما رغبة الأب بوأد الابن بدفعه خارج مرجعيته الإبداعية، أو تمرّد الأخير على ميراث الأب والحجر عليه بالأدوات الإعلامية المعروفة .

.. ولعلّ تلك الحروب الجانبية كان لها دور في صياغة خاتمة بائسة لمبدعين تفرّغوا لتنازع ألقاب الريادة، بينما منجزهم الحقيقي يتأخر ردحا من الزمن خلف شاخصة مغبرة عند طريق غير نافذ!

ولم تبتعد دوافع تزكية مبدعين " قدامى " للاحقين عن تدعيم ريادتهم بشهادات مبتسرة تؤشر على امتداد تجربته عبر عقود من الزمن انتهت على الغلاف الأخير لكتاب ناشئ. وثمة كتاب احترفوا التبشير الإبداعي، وأسرفوا في دفع الإصدارات الحديثة ببراهين نقدية محفوظة كثفت البخار على الزجاج؛ لتلتبس الرؤيا على المتلقي الغافل.

لكنّ الذين يقع على عاتقهم الدور التوجيهي ، لا التبشيري، استنكفوا عن ذلك، وأمعنوا في صناعة الذات وحراستها من الصغار؛ " مثل الشجر سريع النمو"!

وربما كان مردّ ذلك توجس الأستاذ من التلميذ؛ منذ يهوذا الأسخريوطي الذي أخفى المسامير تحت لسانه وهو يقبّل السيد المسيح..!

وفي ظل المعنى:

فقد عاد " سانتياجو " إلى كوخه يجرّ هيكلا عظميا ضخما لسمكة المرلين ، بعد أربعة وثمانين يوما من خواء شبكته ، وبعد ثلاثة أيام من رحلة صيد بدأت من أعتاب ميناء " هافانا " حتى عمق لم يصل إليه أحد من قبل .

لم تتم الأمور على هذا النحو المختصر ؛ " الشيخ " مضى إلى رحلته في شهر سبتمبر الذي هو في عُرف الصيادين الذي تكثر فيه الأسماك الكبيرة ؛ تلك التي كبُرَتْ في غفلة من التيارات والخطاطيف المعقوفة .. وفي ظلال أشرعة بيضاء من وهج الشمس الذي أماط دكنتها إلى البحر ؛ ذلك تفسير وحيد لسهو الخطاطيف عنها ، وتركها تكبر إلى حدّ أصبحت تهدد فيه حياة سمكة المرلين بل وسانتياجو نفسه وتلميذه الأصيل ، حسب ما جاء في الرواية الشهيرة ، الذي أصرّ على مرافقة معلمه رغم معارضة أبويه حتى لا يتسلل إليه نحس الشيخ صاحب المجد الغابر في البحر .

يمكن القول انه إلى هنا انتهت علاقة الشيخ بالبحر حسب مجريات الرواية ؛ فبعد أن تمكن سانتياجو من السمكة ومدّدها فوق قاربه حتى فاضت عنه لضخامتها ، تعقبته أسماك القرش تنهش لحم سمكة المرلين حتى جرّدته تماما عن عظمها الذي ظل متماسكا ،على هيئة وشت للجميع بغنيمة سخية للشيخ المخذول !

في " الشيخ والبحر " منح أرنست همنغواي التلميذ دورا حياديا ؛ لكن الصبي الذي يُعلن حماسة منذ البدء لصيد السردين ، وتوقه لشهر مايو الذي تكثر فيه الأسماك ، ويصبح في مقدور أي إنسان أن يكون صيادا .. هو مَنْ يهيئ الفراش الذي يراه الشيخ مريحا بعد هزيمة . يراقبه الصبي وهو نائم ، ذلك ما يُخبرنا به همنغواي دون تفصيل ، حالما بالأسود والسباع .. !!

وعطفا على المعنى ذاته :

فبالرغم من الحيادية التي أسبغها همنغواي على صبيّه في روايته الأخيرة تلك التي اعتبرها النقاد جزءا من التاريخ النفسي والروحي للكاتب الذي أنهى حياته منتحرا بعد تسع سنوات من روايته هذه ، بإطلاق النار على نفسه من بندقية صيد بماسورة مزدوجة ... يظل " الأستاذ" أبدا يتفقد خفقان شعره الناعم، مما يؤكد أنه ما زال حيا، مفعما بكل أسباب الحياة. وحين يسأله صحافي خبيث عن تلميذه يتحسس بندقية الصيد، ذات الطلقة الواحدة، والماسورة المزدوجة!!



* كاتب وصحافي أردني

في الرواية النسوية

زجاج الوقت لهدية حسين : تسليط الضوء على العالم الداخلي للأنثى

د. إبراهيم خليل *

بعد أعمالها قاب قوسين (٢٠٠٠) وبنت الخان (٢٠٠١) وما بعد الحب (٢٠٠٣) وفي الطريق إليهم (٢٠٠٤) تصدر للكاتبة هديّة حسين (من العراق) رواية جديدة بعنوان زجاج الوقت(٢٠٠٦).(١)

وهي رواية تريد أن تقول أشياء كثيرة، وأن تطرح أسئلة عدة، تتركها معلقة دون إجابات، في الوقت الذي لا تتعدى فيه أن تكون حكاية مكثفة، قصيرة، يمكن إدراجها، في شيء من التحفظ، في باب الرواية وحيدة الحدث. هذا مع أنها جنحت فيها إلى السرد المركب، الذي تتداخل فيه الأصوات، وتتعدد زوايا النظر، وتتنوع الأزمنة بين زمن طبيعي، وآخر عجائبي.

ذهني وساعدتني إلى حد بعيد على التصنيف.

في البداية، تعاملنا الكاتبة معاملة الجمهور الذي يجلس مستمعا لحكواتي، أو خطيب ـ بالمعنى التقليدي للكلمة ـ يلقي على مسامعنا حكايته التي تكاد لا تصدق. وهذه البداية تطرح أمامنا مسألة في غاية الدقة، وهي أن بطلة الرواية (حسيبة) التي تتقنع طوال الرواية باسم (هداية) ولا نكتشف أنّ اسمها الحقيقي هو (حسيبة) إلا في النهاية، هي التي تروي هذا الجزء من الحكاية، مستخدمةً ضمير المتكلم، مشيرة إلى غيرها من الأشخاص بضمير الغائب تارة، وبضمير المخاطب تارة أخرى، ولا سيّما عندما يكون الأمر متعلقا بيونس، الذي عاد من موته شبحاً يرى الآخرين، ولا يرونه.

وإزاء غرابة ما ترويه الساردة، تلجأ، من حين لآخر، لتنبيه المروي لهم، كأنْ تقول لهم " الحكاية بدأت في وضح النهار، وتحت أشعة الشمس الدافئة في آخر نيسان، بدأها رجلٌ دخل حياتي في اللحظة الخطأ من تقويم العمر. " (٢) وتارة تذكرنا بما ترويه باستخدام صيغة الخطاب " أيها السادة!، "(٣) ويتهيأ لها أنّ من تروي لهم الحكاية لا يصدقونها، فيقتربون من مقاطعتها، فتستبق ذلك قائلةً" لا أحد منكم يقاطعني، ولا ينطق بكلمة استحسان، أو اعتراض، أو استغراب، هذا أفضل، إنه يتيح لي المجال لأخبركم بما حدث كما حدث." (٤) وإمعانا في تصوير الحكاية المسرودة باعتبارها إحدى العجائب التي يتردد القارىء، أو السامع، في قبولها، تقول الكاتبة على لسان الساردة " ربما ظنّ بعضكم أن ما يسمعه مجرد لغو ، لكنه سيسمعه حتى النهاية، هذا يجعلني أشعر بالحماسة.. " (٥) و" أكرر لكم أيها السادة.. ليس خيالا ما تسمعون.. " (٦) وتبعا لذلك، فإنّ القارىء، الذي يؤدي دور السامع لما يُلقى عليه، ويُروى له، سيواجه هذا التحدي، فيصغي للساردة، عملا بالقول المأثور: شيءٌ لا يصدق.. ولكنه شائق.. حسناً، فلننتظر.. ولنرَ ما ستتجلي عنه الحكاية.





العتبة والبهو:

في البدء كانت معاناة (حسيبة فيصل)، فعندما شبّت، وأصبحت في ريعان الشباب، ودخل الحبّ عالمها، مثلما يدخل لصّ ظريف بيتا مسورا محاطاً بالحراس، بدأت مواجهتها للآخر. هذه البداية كان موقعها في الزمان من أمد بعيد، غير أنّ اللحظة الراهنة التي تروي لنا الساردة ما يقع فيها، ويجري، تنقسم إلى لحظتين، أولاهما آنية تتعلق بالزمن الحالي، والأخرى قديمة غائرة في تلافيف الماضي، لكنّ تمّ استعادتها، وإحياؤها، في ضمير الساردة، كأنها تقع الآن. فعندما فاجأها يونس بهيئته الزّريّة، وملابسه الغريبه، وقربة الماء التي يشدها بخيط إلى عنقه، وشرع يروي لها حكايته، متخذا منها مخاطباً، مرويا له، يؤدي دوره بحسن الاستماع، يتفرّس في وجهها مليا بعد التغيير الذي تركه فيها الزمن وفيه، وتثبت نظرها بعينيه، فتأخذها الرعشة إزاء ما حدث " راح وجهه يتموّج، وشعرت بأنني أغوص في عمق سحيق.. وبشيء من التجلي تكشفت دروبٌ قديمة.. وبيوت لها رائحة زمن معتق.. ورأيت نفسي أطلّ من شباك خشبي مزخرف، وأنظر إلى شابٍّ يافع يدعوني بنظرات مولهة للنزول إلى الشارع.. وقبل أنْ أستجيب أو أرفض.. يدخل المشهد شابٌ آخر حادّ الملامح.. " (٧)

هذه البداية هي العتبة التي تقود إلى البهو، والشرارة الصغيرة التي تشعل الغابة الكبيرة، وعود الثقاب الذي يضرم حريقا في العمر لا تقوى على إطفائه خراطيم المياه. وفي هذه اللحظة تبدأ الحوادث في التداعي. يدخل الأخ (حازم) فيهاجم يونس، ويلقي به أرضا، ويشد (حسيبة) إلى الحائط، ويضربها بالسوط ضرباً شديد التبريح، ويدفع بها إلى مستودع يلقيها فيه بين "الكراكيب" مغلقا عليها الباب، ماضيا، تاركا جسدها لساعات طوال يتلوى على الآجرّ الرّطب، وعند المساء يخرجها، ويطلب منها أن تتزيّن لرؤية العريس."(٨)

أما يونس فإنه بعد العودة إلى منزله ألفى أخاها قد وشى به إلى شيخ العشيرة، فاجتمع الرجال، وقرّروا أنّ الإصبع الخائس عليهم بتره(٩). ولكنهم اكتفوا بالحكم المخفف، فقرروا إبعاده من البلدة وتغريمه مبلغا من المال. أي أن الحب تحول في نظر الأخ،والعشيرة، إلى جريمة يعاقب عليها القانون والعرف، فما الذي ارتكبه يونس إذ أعجب بـ (حسيبة) وهي تمر على ضفة النهر رفقة إحدى زميلاتها ليقع في غرامها من النظرة الأولى ؟ وما الذي ارتكبته (حسيبة) التي لم تتجاوب مع الشاب العاشق لتعاقب بالزواج من رجل جلف لم تدم في منزله إلا وقتا قصيراً، طلقها بعده، لتعود من جديد إلى بيت الأخ، ليواصل اضطهاده لها وتعذيبه ؟ في تلك الأثناء تتذكر (حسيبة) كيف كان (يونس) " رأيتني أحمل جرة وأمضي إلى النهر، وعلى حافته كان ثمة شابٌ فاجأني وجوده." (١٠)

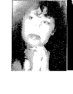
ويونس هذا أجبر على مغادرة البلدة القريبة من بغداد لتتقاذفه السبل، باحثا عن مكان يلوذ به، وفضاء يأوي إليه. وإمعانا في ترسيخ الانطباع عن عجائبية الحدث تقاطع الساردة يونس مراراً" رحت في رحلة ارتداد نحو المجهول. تراجعت من حيث لم أقرر.. إلى زمن ظللت لوقت طويل أعدّ رؤياه أحلام ليل طويل.. أو أحلام يقظة أتسلى بها من ضجري."(١١).

ووسط عدم التصديق تظهر في أفق الحكاية شخصية أخرى هي شخصية (حذام) ابنة الشقيق الذي توفي مصابا بالسرطان. فقد كبرت، والتحقت بالجامعة،وأصبحت في ريعان الصبا، وبدأت تجربتها بالتبرعم، وهنا تضمّن الكاتبة، بين قوسين، حواراً يجري بين الفتاة والعمة حول شخص اسمه عدنان يكرر خيانته لها: قلت لك إنّ الرجال مثل الغرابيل. اسمعيني جيداً.. ما إن تتخلصي من عدنان حتى تشعري بأنك كنت تحت تأثير حلم سيئ. وتقول لها الفتاة: قلت لك مراراً يا عمتي لا أعرف رجلا اسمه عدنان." (١٢)

بهذا الخروج على نسق الحكاية تحاول الكاتبة أن تقنعنا بالدليل المادي الملموس أن العمة (حسيبة) ليست في وضع عقلي طبيعي. وأن ما ترويه يمكن ألا يكون بعضه منسجما مع بعضه الآخر. ولكنّ ما نسمعه من الساردة يتضمن ـ في الواقع ـ الحقائق التي يكتنفها بعض الغبار الدقيق. ففي موقع معين من خطوط الحكاية المتشابكة يتضح لنا أن (يونس) الذي تكلمه، ويروي لها، وتروي عنه بدورها، كان قد توفي، وبما أنّ الموتى يعودون من قبورهم،فما الذي يمنع أن يعود أخوها (حازم) منْ قبره" ليس الأمر بمستبعد ما دام (يونس) قد عاد من موته، وجاءني حاملا مشاعره، التي لا أتذكرها، بصراحة، لو عاد (حازم) لحدث أمرٌ من اثنين، إما أن أقتله، وإما أنْ أنتحر.. "(١٣)

السارد الثاني:

في الفصل الثاني تحتل (حذام) مكان حسيبة في أداء دور السارد، وتتحول (حسيبة) من دور الراوي إلى دور المروي عنه، وبذلك تنحو الكاتبة منحى رواية تعدد الأصوات، واختلاف زوايا النظر Point of View. فلكل شخصية من شخصيات الرواية أنْ تروي ما وقع لها وجرى من الزاوية التي تراها، وتنظر عبرها نحوه، وليس من زاوية النظر التي يُطلّ منها الراوي الملتبس بالمؤلف. وقد يظهر بعض التكرار في المادة المروية، لكنها،على أي حال، سيتضح في نهاية الأمر، أنها متكاملة، ويقوم القارىء، وفقا لآلية التلقي القائمة على التخزين والاسترجاع، باستبعاد الفضول، والزوائد، لتجلية الحوادث كما ينبغي أن تكون.



وعلى ذلك تقدم لنا المؤلفة رؤية الفتاة الجامعية لما كان بين الأب الراحل والعمة التي ما تزال على قيد الحياة. ولكنها توشك أن ترحل هي الأخرى. فالأب كان فظا، قاسيا، غليظ القلب، قد أذاق العمة الأمرين. وحرمها من التعليم الجامعي، لأن الجامعة ـ في رأيه ـ تفسد الأخلاق، بما تتيحه من الاختلاط بين الشابات والشبان. ولكنها بعد الزواج، الذي انتهى إلى طلاق، تمكنت من الالتحاق بإحدى الكليات، وكان لها نشاطٌ أدبي وثقافي، ونشرت عددا من القصص نوه إلى بعضها أحد النقاد البارزين.

وفي هذا الجزء من الاعتراف الذي تدلي به (حذام) نتعرف إلى (حسيبة) من وجه آخر غير الوجه الذي ترى هي فيه نفسها.

ونتعرف إلى (حازم) الذي رحل غير مأسوف عليه، من الزاوية التي تراه فيها الابنة وليس العمة. وتتقاطع حكاية الفتاة مع (زكريا) الذي التقته في الجامعة وأحبها_ فيما يزعم _ وأحبته فيما تبوح به لعمتها ذات مساء، ثم انتهى بعد وقت قصير إلى التشاغل بصفقات تجارية مزعومة يبرمها مع وكالات أجنبية. ويزداد عزوفه عنها بعد أن يتم إلقاء القبض على العمة والزجّ بها في السجن، حيث العذاب، والتعذيب الذي ذاقت منه أشده وأمره.

وتكرار الخيانة،والقسوة التي يعامل بها الرجال النساء في هذا العمل يدفع بحسيبة إلى اتخاذ موقف ثابت، وهو عدم الاطمئنان، إلى أيّ منهم. حتى المدير في العمل إنسان مشكوك فيه، وفاسد إداريا وماليا، ولا علاقة له بنظافة اليد(١٤). وصاحب دكان العطارة، الذي حاول مغازلتها ذات يوم، قذفت في وجهه بأكياس البهار والحناء والكزبرة، ولم تعد إلى دكانه منذ ذلك الحين. وفيما عدا تجربتها الأولى _ مع يونس بالطبع _ وعلى الرغم من أنها لم تكد تبدأ حتى انتهت، لم تخض أي تجربة حب. وفي اعتقادها أنّ الرجال يستقرّ عنصر الشر تحت جلودهم، وهم لا يستطيعون أن يمنحوا إلا القليل من الحب(١٥). وكتابتها لرواية مكعبات الثلج لا تتعدى أن تكون محاولة للاقتصاص ممن أذلوها، وألحقوا بها الأذى (١٦).. وأما (يونس) فإنه بعد أن اختفى عاد إلى الظهور مرة أخرى " لا أدري من أين دخل.. ظل واقفا دون حراك. لا يبدو أنه انتبه لسؤالي حين سألته: أين كنت؟"(١٧)



شخصية من ورق:

تضعنا هدية حسين في الفصل الثالث أمام السؤال التالي: هل شخصية (يونس) هنا شخصية حقيقية، آدمية من لحم ودم، أم أنها شخصية شبحيّة تظهر وتختفي. ربما كانت كذلك، فثمة إشارات متفرقة ظهرت في أمكنة متباعدة من النسيج السردي توحي بهذا الطابع الشبحي، ولا سيما تأكيده مراراً أنه يستطيع رؤية الناس وهم لا يستطيعون.. باستثنائها هي، فهي تراه ببصيرة القلب وليس بالبصر الذي يعتمد على رؤية العينين. وثمة إشارات أخرى توحي للقارىء بأن يونس ما هو إلا شخصية ورقية تم إنشاؤها في رواية مكعبات الثلج ذات الغلاف الأزرق الباهت، تماما مثلما جعلتْ غادة السمان من أحد الأشخاص في روايتها سهرة تنكرية للموتى شخصية حقيقية تظهر وتختفي (١٨). وعلى الرغم من هذا الغموض الذي يحيط بشخصية (يونس) قامت الساردة بإضاءة الماضي، فتحول المروي عنه إلى بكرة تدور الحوادث حول محورها وهو (يونس). بدءاً من طفولته، وتعلقه الشديد بأمه، وبالورق _ فهو مثقف _ (١٩) و" مسبحة اليُسر التي ظل يحتفظ بها حتى موته في هجوم مباغت وقع في كردستان(٢٠) مرورا برحلته المضنية التي وصلت به إلى استنتاجات عن الحياة والناس. وهنا تقوم الكاتبة عن طريق الساردة حسيبة بالمزج بين دور يونس الذي يروى حكايته، وبطلة الرواية التي تنقل إلينا كلامه في شيء من التصرف. بمعنى أن حسيبة تؤدي دوّرين متناقضين لكنهما متكاملان في نظرنا، ألا وهما دور الساردة الموضوعية، وفي الوقت نفسه دور الساردة الملتبسه بصوت المؤلف. وهذا قريب من الدور الذي أسنده نجيب محفوظ لعامر وجدي في روايته المعروفة ميرامار. ويجب التنبيه على أن هذا التقاطع أفاد المؤلفة من ناحيتين: الأولى، إضفاء المعقول على اللامعقول في استحضار شخصية (يونس). والثانية، توحيد النسق اللغوي في الحوار، فما قيل على لسان (يونس)، لم ينقل إلينا بصوته وإنما بصوت (حسيبة)، وهي ساردة مثقفة تكتب قصصا قصيرة، ولها محاولة في الرواية وهي مكعبات الثلج.

وإبداء الساردة شكوكها من حين لآخر، فيما يقوله (يونس)، يضفي على السرد شيئا من التوثيق، الذي يتطلبه هنا المروي عليه، وهو القارىء " نظرتُ إليه وأنا أتخبط في سؤال آخر، كيف يكون هذا الرجل مستمراً في الحياة منذ بداية القرن الماضي بينما ما يزال في الأربعينات من عمره ؟ وخطر لي أنْ أسأله عن هذه النقطة بالذات، إلا أنه لم يترك لي وقتا ..فقد واصل حكايته.. "(٢١)

ويتخطى (يونس) الرجل الكهل (جابر) صاحب البيت الذي استضافه، وزوجه من ابنته حظوظ، التي أنجب منها ولديه (حسن) و(دلشاد) ثم توفيت في حادث غامض(٢٢). وفي الفصل الرابع تنوب الفتاة (حذام) عن العمة (حسيبة) في سرد الحوادث. ونكتشف، بإشارة لا تخلو من غموض، أنّ ما كانت ترويه العمّة، في الفصل الثالث، لا يتعدى أن يكون بعض ما تكتبه في روايتها مكعبات الثلج " لم يعد لدى عمتي وقت طويل للجلوس معي، كما في السابق، فقد انشغلت بروايتها.. ساعات وساعات تلزم غرفتها منكبّةً على الأوراق، دون أنْ تحسّ بالوقت. "(٢٣)

وهذا في اعتقادنا تصريح غير مباشر من المؤلفة على لسان الصوت الثاني في الرواية بكون ما يروى من حكاية (يونس) ما هو إلا نصّ ورقيّ كتابي. وأن شخصية يونس ذات الطابع الإشكالي يتوحد فيها الوهم بالواقع، والخيالي بالحقيقي، وأنّ إتقان التشخيص تجاوز بها حدود العجائب. وليس عبثا أن تكرر الساردة (حذام) القول بأن عمتها ما لجأت إلى كتابة مكعبات الثلج إلا لتقتص ممن أساءوا لها وحرموها الأنوثة والحب.. ولا سيّما أخاها الذي لم تستطع أن تنتقم منه في حياته فأرادت أن تقتصّ منه وتثأر بعد الوفاة: " ولأنها لم تستطع الانتقام منه في حياته، فإنها ستثأر منه بعد موته، لأنها قادرة، وفي الكتابة، على إعادته للدنيا حتى وإن قاوم بشراسة، وهو في قبره."(٢٤) ومما يؤكد هذا الاستنتاج حرص الساردة على ذكر الكثير مما له علاقة بالرواية " موانيء المشرق لأمين معلوف.. (٢٥) إربيل التي اتخذتها فضاءً لمكعبات الثلج، وهي في الأصل المكان الذي وقعت فيه أكثر الحوادث التي تتألف منها حكاية (يونس).. وحظوظ.. وحسن.. وغيره. "(٢٦) كذلك حرص المروي عنها _ هنا _ على إبداء المرونة في تناول الحوادث، والأشخاص، روائياً" الكاتب كما تعرفين، أو لا تعرفين.. لا ينقل الواقع كما الصورة الفوتغرافية المحنطة، لا بدّ من خيال، وإضافات، وربما مبالغات إذا اقتضت الضرورة. " (٢٧) فهذا، وغيره من الإشارات، يوحي تماما بأن ما يذكر عن (يونس) ما هو إلا فصول من رواية لم تتحْ لها الأقدارُ أنْ تكتمل، وتنتهي.

وبالمقابل ثمة سلمان _ جار الرضا _ الشاعر الذي لا يُعّجبها شعره، ولا شخصه، وتخشاه لكونه ذا صلة بأقاربه في الجهاز الخاص.. وتسخر منه، وتتهكم، إذ تدعي أنه يمر فيما يعرف بالمراهقة الثانية. وفي كل ما يتعلق بالآخرين تذكر لنا الساردة أنهم لا يمثلون شيئا عند (حسيبة) فهم " رؤوسهم فارغة.. أما أنا فأفكر بروايتي. بشخصياتها التي تتصارع في راسي، وصلت إلى حدٍّ حاسم، وعليّ أن أمسك

تضعنا هدية حسين في الفصل الثالث أمام السؤال التالي: هل شخصية (يونس) هنا شخصية حقيقية، آدمية من لحم ودم، أم أنها شخصية شبحيّة تظهر وتختفي.

بالخيوط." (٢٨)

السرد الوظائفي:

وتتكشف خفايا اللعبة في الفصل التالي عندما تستأنف (حسيبة) دورها في سرد الحوادث، فتبدو لنا الوظائف السردية معلنة غير مستورة. فيونس يحب هداية أو حسيبة، وهو اسمها الحقيقي، الأخ يكتشف يونس ونظراته. هذا الاكتشاف يقود إلى وظيفة أخرى هي الانتقام، والعقاب. العقاب يتجه في مسارين، الأول هو الوشاية بيونس لعشيرته، والتهديد بقتله، مما يسفر عن طرده. والمسار الثاني تزويج (حسيبة) من الرجل الجلف الذي طلقها بعد فترة وجيزة قبل أن تنجب منه. الجلف _ هكذا يظل اسمه في الرواية _ يختفي من مسرح الحوادث، وهداية أو حسيبة تعود إلى البيت. الأخ (حازم) يصاب بمرض، المرض يحتاج الشفاء منه إلى علاج كيماوي،تتوقف الصفقات المشبوهة، وتتسلّ الحياة من جسده انسلال الخيوط من قطعة قديمة من النسيج. البطلة تحتضن ابنة الأخ (حذام) ترعاها وتعاملها بحنان الأم، تعويضا عن حرمانها من هذا الإحساس. (يونس) يظهر فجأة من قبره، أو يعود من منفاه،أو من خلال الرواية التي تكتبها (حسيبة) لتقتصّ فيها من الآخرين. المهم أن القصة داخل القصة meta-fiction تؤدي دورها في اتجاهين، من الكتابة إلى الحكاية، ومن الحكاية إلى الكتابة. (حذام) تغرق في حب (زكريا)، والعمة تبارك هذا الحب، لكنها تحذرها من الوقوع في الفخ. زكريا يقبل الفتاة.. الفتاة تروي ما حدث. العاشق (يونس) يظهر ثانية وثالثة ويواصل لعبة الاختفاء والظهور ليتواصل سيل الحكايات: " راحت كفاه تداعبان خصلات شعري، أدنى وجهه من وجهي فاختلطت أنفاسنا الحارة، اللاهثة... ثم تلامست شفاهنا.. وكالسيل الجارف الذي كان محبوساً ووجد له ثغرة للتدفق.. أما ما حدث بعد ذلك فاعذروني. لن أبوح به.. هو سرّي أتلذذ بكتمانه. وأعيش متعة استعادة لحظاته. "(٢٩)

ترى أكانت المعاشرة التي تمت بين إنسان وإنسان أم بين شبح وإنسان؟ في موقع من هذا الفصل، الذي هو بمنزلة البؤرة التي تلتقي فيها وتتجمع خيوط الحوادث، يتضح أن (يونس) كيان وهمي: " أوقعني في مزيد من الحيرة، وحشرني في منطقة الالتباس، عندما قال إنه يراهم _ أي الناس _ وهم لا يرونه. عدت أسأل أحقيقة هو أم وهم ؟ " (٣٠) وفي حوار بين (يونس) و(حسيبة) تندّ عنها فلتة لسان، وإذا بها تخاطبه متسائلة: ألستَ أنا من أوجدكَ على الورق ؟ " فيرد " أنا الذي جئت إليك بعد رحلة عذاب، دخلت

على الرغم من هذا الغموض الذي يحيط بشخصية (يونس) قامت الساردة بإضاءة الماضي، فتحول المروي عنه إلى بكرة تدور الحوادث حول محورها وهو (يونس). بدءاً من طفولته، وتعلقه الشديد بأمه، وبالورق

بيتك وكان الباب موارباً، لا أدري إنْ كنتُ دخلت من الصفحة الأولى أم لا.. ولكن الذي أعرفه هو أنك ليس لك الفضل في كتابة روايتك لولاي. أنا وحدي من تدور حوله الحوادث، ولا أحد يشاركني البطولة إلا الحب."(٣١)

وقد يتساءل القارئ: ما الذي يمنع الكاتبة من التصريح بحقيقة (يونس)، فتخبرنا أنه شخصية وهمية،أو شبح مثلا، أو أنه كائن من ورق لا غير ؟ الإجابة عن هذا التساؤل بالإشارة لما يمكن أن ينشأ عن هذا التصريح، فقد تفقد الرواية ما فيها من غموض أكسب الحوادث، وأكسب الأشخاص، شيئا غير قليل من التشويق الذي يشد القارئ شداً.. ويجعل عينيه تتراكضان فوق الأسطر متلهفا لمعرفة ما ستنتهي إليه الوقائع المسرودة من فتات الواقع اليومي والعجائبي. فما يهمنا من تفاصيل الحوادث كزواج حسن بن يونس من كزال ابنة محمود، أو أخبار دلشاد وإصراره على ارتداء الزيّ الكردي، والتكلم بالكردية بدلا من العربية تعبيرا عن اندماجه في هذا الوسط، أو تذكر المسبحة التي أهدتها إليه أمه قبل أن يبدأ رحلة البحث عن المنفى.. واستخدامها حافزا يدفع به من حين لآخر لتذكرها، وتذكر ما مضى من وقائع عملا بتقنية التخزين والاسترجاع.. أو الإشارة لما كان قد وقع من حروب بين المركز والأطراف ممثلة بإربيل وكردستان التي أشير إليها بكلمة لا تخلو من مغزى وهي كلمة المحرقة(الهولوكوست) أو ما كان من أمر مسعود الذي أنفذه يونس رسولا منه إلى والدته ليخبره بعد العودة من بغداد أنها فارقت الحياة بعد رحيله بأقل من أشهر.(٣٣) تلك التفاصيل جلها، أو لنقل كلها، يخترعها خيال الكاتبة، ويدخلها في نسيج الحكاية الأصل _ حكاية يونس _ الذي عاد من جوف الحوت، ليس لها من دلالة، ولا وظيفة، سوى التمهيد لمقتل (يونس) مرة أخرى. فعندما زارها الزيارة الأخيرة، وتذكر أمه التي ماتت ولم يرها، وذرف بسبب ذكراها بعض الدموع التي ظلت عالقة بالأهداب، فوجئ الاثنان بهواء بارد مصحوب بأصوات متداخلة، وبعدها اختفى يونس على الفور، وتبين أن رجالا وشرطة على مقربة من الباب، وثمة جثة ملطخة بالدم النازف، ولا تكاد السّاردة _ حسيبة _ تذكر إلا أنها عادت للدفتر وكتبت شيئا لكنها لا تعرف ما هو.(٣٤)

تنتقل مهمة السرد مرة أخرى للفتاة. فالأحداث الأخيرة تقع فيما كانت تواصل عملها ممرضة مؤقتة في المستشفى، وهو عملٌ كان يضطرها للبقاء خارج المنزل لعدة أيام، تأتي بعدها لزيارة المنزل لوقت قصير ثم تعود إلى المستشفى.

في هذه المرحلة من الحوادث لا تكتفي الساردة بذكر ما وقع لعمّتها وليونس الذي لم تره. وإنما تتذكر فيما يشبه استدعاء الماضي، ما كان بينها وبين زكريا. فزكريا على خلاف يونس. يونس أجبر على الرحيل، ولم يقتلع جذور الحكاية من القلب، أما زكريا فهو شبيه بالأب (حازم/ أو قادر) لا يهمه إلا أن يكون رجل أعمال ناجحاً كأبيه. ولا تهمه سوى الصفقة الرابحة بعد الأخرى. ولذا يبدأ بالانسحاب من حياتها تدريجيًا، معتذرا عن لقائها بتلك الحجة تارة، وتارة أخرى بداعي السفر لإبرام صفقة تعاقد عليها مع أجنبي. وهذا المنولوج الذي يتقاطع مع منولوج آخر سبق أن استمع له المروي عليهم، في فصل سابق، يرمي إلى القول بأن الرجل الذي تحبه هو المحور الذي يدور حوله العالم، وبفقده يفقد توازنه، " الأمور ليست هكذا يا ابنتي. إذا كانت شخصية رجل الأعمال لا تناسبك، فلا تكملي. وإذا انتهت التجربة على نحو مغاير لمشاعرك عليك أن ترمي بنتائجها في البحر.. وتخرجي منها بلا ندوب. عندها سترين العالم أوسع مما تظنين."(٣٥)

بداية النهاية:

هذه الأفكار تتداعى في ذهنها قبل أن تكتشف اختفاء العمة، لقد علمت من سلمان ومن غيره، مثلما علمت من الصحف بالجريمة التي وقعت عند مدخل البيت، وبأنّ الشرطة ألقت القبض عليها وأخذت للاستجواب، وأكد ذلك الاستجواب أنها تعاني من اضطراب عقلي، ونفسي، مما دعا إلى إرسالها للمستشفى. وحين تحاول اللقاء بها في المستشفى يطول البحث دونما فائدة. وتحاول بطريقة غير مباشرة الاستعانة بعم سلمان _ الشاعر _ الذي

زيارة الوقت لوحيدة ياسين



طالما نظم شعرا يناجي فيه (حسيبة فيصل) من بعيد، إلا أنه ينصحها بعدم المحاولة بعد أن تمّ التأكد من أنها ليست في المشفى. وعندما تزوره في المنزل تبصر في مكتبه ـ بالصدفة ـ دفترا أزرق يشبه الدفتر الذي كانت تستعمله العمة في كتابة الرواية، فيساورها شك في أنْ يكون للعم (سلمان) هذا يدٌ في المصيبة التي وقعت لها، ولعمتها، وأن الدفتر ربما كان دفتر العمة الذي يحتوي على النسخة الأولى غير الكاملة من الرواية مكعبات الثلج.

تجمّعتْ ـ إذاً ـ المصائب فوق رأس الفتاة حديثة التخرج. غياب العمة، واختفاؤها تماماً، خيانة زكريا، والشكوك التي تساورها إزاء جار الرضا (سلمان) وهواجس الرعب التي تنتابها كلما أحست بشبح يتحرك في الحديقة، أو سمعت صوتا في الخارج، أو أبصرت طائرا يتنقل بعصبية فوق الأشجار. وفي النهاية، وبعد التأكد من أن الدفتر الذي رأته في مكتبة العم (سلمان) ليس الرواية المشروع، بل هو ديوان شعر يضم قصائد غزلية نظمها في مناجاة العمة، فوجئت الساردة ـ في هذه الأثناء ـ بالعمة ملقاة مثل جثة محطمة أمام البيت.

هنا تتضح بطبيعة الحال بعض الغوامض، والأسرار المبهمة، فقد يكون الضابط الذي قتل أمام المنزل هو (يونس) نفسه، أو أيّ شخص آخر تمت تصفيته، في حين أن الشخص الذي حدثتنا عنه (حسيبة فيصل) هو الشخص الموجود في رواية مكعبات الثلج.وأن الجهاز الخاص اتخذ من ذلك ذريعة للتحقيق مع (حسيبة)،وأن المحققين حاولوا أن ينتزعوا منها بعض الاعترافات والمعلومات، بالقوة والتعذيب، حتى آلت إلى ما آلت إليه " هي عمتي، ولكن لا شيء يدل عليها.. بدت أصغر حجما بسبب فقدانها الكثير من الوزن... شاحبة شحوب الموتى.. عيناها غائرتان.. خابطتان.. شفتاها ذابلتان، يابستان.. صفّ أسنانها العلوي يبرز بروزاً لافتاً وقد فقدت بعض أسنانها السفلى. عظام خديها بارزة، وشعرها محلوق.. وأصابع يديها ورجليها محرشفة.. ساقاها مختومتان بكدمات سود.. وبنيّة هنا وهناك.. ورائحة جسدها لا تطاق، كما لو أنها لم تغتسل منذ سنين. "(٣٦)

بعد ذلك استشارت الأطباء إنْ كانت ثمة طريقة، أو إمكانية للعلاج، وإعادة العمة إلى ما كانت عليه. لكن كل النصائح باءت بالإخفاق الذريع.

وأخيرا توفيت العمة،وانفض المعزون، أما الرواية، فإن العمة كانت في آخر لحظاتها تحاول الاقتراب من الدّرج الذي توجد فيه، وكلما حاولت البحثَ في المكتب خذلتها يدها المرتعشة، وأصابعها المرتجفة. لم تسعفها تلك المحاولات في استخراج الرواية، وإضافة أي كلمة. ولعل إشارة الساردة ـ هنا ـ إلى عجز العمة عن مواصلة الكتابة إشارة ذات مغزى، فهي إشارة تعفينا من التساؤل عن مصير الرواية، إذ من المؤكد أنها ظلت ناقصة، لكن وفاة المؤلفة (حسيبة) هي الخاتمة المناسبة التي تليق برواية كهذه بدأت بالعذاب، وانتهت بالعذاب.

ما سبق من ملاحظ حول المدى السردي لفضاء هذه الرواية يطرح على الدارس تساؤلات عدة، يمكن أن نُحدّدها فيما يأتي:

١- عـلاقة النص برواية الأصوات المتعددة.Polyphony

٢-علاقتها برواية زوايا النظر Point of view.

٣-علاقتها بالميتاقص. meta-fiction

٤-علاقة الرواية بالبنية الدرامية dramatic novel.

٥-علاقة الرواية بالأدب النّسْوي feminismمن خلال التطابق المحتمل بين الدال والمدلول. وفيما تبقى، من هذه المقالة، سنحاول الإجابة عن الأسئلة المذكورة قدر المستطاع.

السارد الضمني:

تقوم هذه الرواية على نسق سردي يعتمد تعدّد الأصوات. فلدينا ـ أولا ـ صوت حسيبة. التي أسندت إليها المؤلفة هدية حسين مهمة رواية الشطر الأكبر من الحوادث، فضلا عن مجريات القصة. وهذا الصوت ـ بلا ريب ـ يقدم لنا رؤيته الذاتية لتلك المجريات ووجهة نظره، باعتبار صاحبته بطلة الرواية، وهي التي وقع عليها أثر الاضطهاد، والقمع الذكوري، من لدن الأخ، أولا، ومن الزوج ـ الجلف ـ ثانيا، والمدير الفاسد ثالثا، والمحيط الاجتماعي بما فيه من ظروف،وأشخاص، ليس أقلهم أذىً صاحب الدكان، أو الشاعر الذي هو على صلة بأشخاص في الجهاز الخاص، وأخيراً أجهزة القمع، والتحقيق، التي حاولت إخفاء اعتقالها لحين، ثم أطلق سراحها بعد أن أصبحت مشروع جثة هامدة لا ينقصها شيء إلا شهادة الوفاة.

هذا الصوت ـ بطبيعة الحال ـ ذو زاوية ينظر منها إلى الحوادث نظرة تختلف عن الزوايا الأخرى، التي يطل منها الآخرون على فضاء الحكاية. فهي أيضا الكاتب الضمني الذي يؤدي دورين: دور السارد، ودور الكاتب الذي يجلس إلى المكتب ويخترع الشخصيات أو يستمدها من الواقع، وينسج حولها الحوادث. فهي تعرف (يونس) وفي الوقت نفسه تخترعه، وتوجده على الورق، وبفضل هذا الدور، الذي اضطلعت به (حسيبة فيصل)، تمكنت من أن تكون عضوا مشاركا في الفريق الذي يمثل الحوادث، ويشخصها على خشبة المسرح الوهمي، الذي تدور فوقه الحكاية. وهذا يفسر ـ بدوره ـ اللهجة (الحكواتية) التي طبعت بها مجريات القصة من الألف إلى الياء.

والصوت الثاني هو صوت (يونس)، ولكنه لا يؤدي دوره مباشرة، إنما يتراءى لنا من وراء ستارة تحركها حسيبة تارة، وتارة أخرى تحركها الرواية المشروع التي وضعت في الدرج، وتحفظت عليها، ولم نعد نعرف مصير الدفتر الأزرق الباهت الذي يوجد يونس بين غلافيه. مع ذلك اكتسب يونس صوتا خاصا من خلال الحديث الذي يفضي به إلى (حسيبة)، وتنقله إلينا في شيء من التصرف. وهو لا يمثل كلامه على وجه الدقة، بل يمثله تمثيلا غير مباشر،ولا يلحظ القارىء هفوة في ذلك، لأن يونس ـ في الحقيقة ـ يمتزج فيه الوهم بالواقع، لذا لا بأس إنْ كان في حواره متداخلا بعض التداخل في صوت (حسيبة) وحوارها الداخلي.

والصوت الثالث هو صوت (حذام)ابنة حازم المتوفى. فهي تتناوب وعمتها أداء الدور الذي أناطته الكاتبة هدية حسين بالسارد الضمني. وهي ـ في صوتها الداخلي ـ تختلف عن العمة، التي تتميز بالنضج، والثقافة الأدبية رفيعة المستوى. في حين أنّ (حذام) فجة إلى حدّ ما وساذجة، ولكن تعاطفها مع العمة، وحبها لها، لا حدود له. وهي أكثر انضباطا من العمة في الأداء، فالعمّة تراوغ أحيانا، وتصدر عنها أقوال شديدة التناقض، وتضطرب حتى ليتهيأ إليها أنّ الوهم حقيقة ماثلة كالحجر، والبيت، والنافذة. أما (حذام) فتعيد النظر فيما تفكر فيه مراراً قبل أن تدع لأفكارها، وهواجسها أن تتدفق، فتملأ دهاليز السرد، وأروقته بالمحكي عنها، وعن العمة وعن العم سلمان. والحق أن الصوتين: صوت العمة وصوت (حذام) متكاملان. وهذا قد يعدّ مأخذا لدى بعض نقاد رواية وجهات النظر. في حين أن صوت يونس وصوت العمة يتكاملان في اتجاه آخر. والحلقة المشتركة بين الصوتين: (حذامٌ) و(يونس)هو صوت العمة (حسيبة)، الذي يفرش ظلاله على الرواية من البداية إلى السطر الأخير. الأمر الذي يعني في عرف النقد الروائي أنّ المؤلفة لم تتخلّ عن الراوي التقليدي لصالح رواية تعدد الأصوات تماما بل جمعت بين نسق الراوي المُمَسْرح dramatized narrator ونسق رواية تعدد الأصوات.

ثمة أصوات أخرى شغلت حيزاً في المدى

الحواري لهذه الرواية: الشيخ جابر، والعم سلمان.. وزكريا.. لكنّ أيا من هؤلاء لا يحتل الموقع الذي يحتله أيٌ من أصحاب الأصوات الثلاثة المذكورة.

وتعدد الأصوات في الرواية العربية ظاهرة (حداثية) برزت منذ نحو أربعين عاما، أو تزيد، عندما كتب غسان كنفاني روايته الأولى رجالٌ في الشمس، وفتحي غانم روايته المعروفة الرجل الذي فقد ظله، وتوالت بعد ذلك المحاولات. فكتب نجيب محفوظ روايته ميرامار، وكتب سليمان فياض روايته أصوات، وخيري شلبي كتب روايته السنيورة، وكتب يوسف القعيد روايته الحرب في برّ مصر، وروايته يحدث في مصر الآن،ورشاد أبو شاور كتب روايته البكاء على صدر الحبيب، وعبدة جبير كتب روايته تحريك القلب، وإبراهيم عبد المجيد كتب هو الآخر روايته المسافات، وجمال الغيطاني كتب روايته الزيني بركات، وطه وادي كتب رواية تعتمد تعدد الأصوات بعنوان الكهف السحري(٣٧). إلى ذلك تضاف محاولات لكل من جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، وغائب طعمة فرمان: خمسة أصوات، وليلى الأطرش: ليلتان وظل امرأة، ورواية: مرافيء الوهم، وها هي ذي هدية حسين تخوض أولى تجاربها على هذا الصعيد، وتبدأ طريقها في هذا المضماربروايتها هذه..

تعدد زوايا النظر:

يتصل بهذا الملمح الحداثي ملمحٌ آخر هو تعدد زوايا النظر. فإلى هذا التنوع يعزى ما في الرواية من التركيب. وهو تركيب يجعلها تختلف اختلافا شديداً عن روايات أخرى تعتمد تراكم المرويات من فصل لآخر، دون أن يتخلل ذلك أي تغيير في المنظور، وإنما يهيمن على البناء منظور سردي واحد من بدايته إلى منتهاه، مما يجعل الرواية تشبه طريقاً سريعا في اتجاه واحد. وبدلا من ذلك تتيح هدية حسين لكل من (يونس) و(حذام) إبداء آرائهما فيما ترويه لنا (حسيبة) وربما اختلفا معها في بعض الرأي. ولولا ذلك لما كان بالإمكان التعرف بالأسلوب غير المباشر ـ غير التقريري ـ إلى العقلية العشائرية المتحكمة في قطاع من الناس في أحياء بغداد، وما جاورها من القرى. ولولا ذلك لما تعرفنا بالأسلوب الفني غير التقريري على العلاقات التي تربط الأكراد بالعرب في كردستان العراق.. والتماسك الثقافي بين القوميتين. ولولا ذلك لما استطعنا أن ندلف إلى العالم الداخلي (الجواني) لأشخاص مثل (يونس) و(حذام) و(سلمان) و(زكريا) والشيخ (جابر) وأم (يونس) وحتى حسيبة نفسها وغيرهم من أشخاص.

فعبر تعدد زوايا النظر تمكنت المؤلفة من الإلقاء بأفكارها عن الآخرين، وكأنها ليست أفكارها بل هي أفكار الشخوص بعضهم عن بعض. وبذلك تكون قد أنقذت الشخصيات من التسطيح، وارتقت بها من مستوى الوصف التقريري إلى الاستبطان، والتحليل الداخلي، الذي يصل ـ في بعض الأحيان ـ إلى مستوى التحليل النفسي.

علاقة الرواية بالميتاقص:

وأما أنْ يكتب المؤلف رواية عن شخص من الأشخاص يؤلف رواية، واصفا ما يحدث بين هذا المؤلف والشخصيات التي يحاول اتخاذها أبطالا في عمله الكتابي، فشيء معروف. فقد سبق إلى ذلك لويجي براندللو ـ الكاتب المسرحي الإيطالي ـ في رائعته ست شخصيات تبحث عن مؤلف. وهي الدراما العبثية التي حاكاها أو تأثر بها محمود سيف الدين الإيراني في قصته القصيرة أصابع في الظلام (٣٨) التي حولها إلى مسرحية بعنوان (الأقنعة) (٣٩) وكان أندريه جيد ـ Gide الكاتب الفرنسي ـ قد لجأ إلى هذه الطريقة في بناء روايته (مزيفو النقود) The Counter Fellers وقيل إن تيسير سبول الشاعر، والكاتب الأردني، تأثر بهذه الطريقة في روايته أنت منذ اليوم، من خلال شخصية (عربي) الذي تناقل أصدقاؤه أنه يكتب رواية (٤٠). وحنا مينة،هو الآخر، لجأ إلى هذا في روايته "النجوم تحاكم القمر".

وقد تمكنت هدية حسين في روايتها زجاج الوقت من أداء هذه الفكرة، إذ أقنعتنا بطريقة غير مباشرة، أنّ يونس ـ الذي هو في جوف الحوت ـ قد خرج من بين السّطور، ومن الأوراق، وتحول إلى شخصية روائية حقيقية، تظهر وتختفي، وتتكلم وتصمت، وتروي، وتلاقي مصيرها الحتمي، الذي لا يختلف عن مصائر الشخصيات السردية في العادة.

وهي لا تذكر لنا ذلك بطريقة مباشرة، وإنما بأسلوب يعتمد المواربة، في شيء من الإخفاء تارة، وفي شيء من الإظهار، والتجلي، تارة أخرى. ولا يستطيع إلا القارىء المثالي اكتشاف التماهي التام بين (يونس) في الحياة، و(يونس) في رواية مكعبات الثلج. وعلى ذلك يكون تكنيك القصة داخل القصة (٤١)، أو الميتاقص Meta-fiction قد وظف توظيفا جيدا،خلافا لمحاولات أخرى قسرت عليها هذه الطريقة قسراً. فمحاورات (حسيبة) و(حذام) حول الرواية، وما أفضت به الأولى للثانية عن فهمها للعملية الإبداعية، وعلاقة القصة بالواقع، وغاية الكاتب من تصوير الأشخاص، وربط المتخيل السردي بالواقع المحسوس، جعل من الميتاقص في هذه الرواية، وسيلةً وغايةً في آن.

فعلاوة على أنها أشاعت في الرواية أجواء عجائبية وقفت فيها بين عودة الموتى من قبورهم وعودتهم من خلال الورق، ألقت أضواء كاشفة على غاية الكاتب، والفنان، والشاعر، من الكتابة. فممارسة الكتابة ليست استهواءً،أو تسليةً، وإنما هي فعل اقتصاص،وسلاح،يطلق النار على من يلحق الأذى بضعاف القوة. فالرواية ليست حكاية ترويها المرأة للطفل الجميل حتى ينام، وإنما هي مكابدة، وخلق، مادتها المعاناة، وغايتها التعبير عن الرؤية، والموقف. وعندما يتوقف الكاتب عن الكتابة، مثلما حدث في حكاية (حسيبة)، يفقد ارتباطه بالحياة، ويعدّ من أهل القبور، بدلا من أن يكون في عداد أهل القصور.

الرواية الدرامية:

وقد لا تكون هذه الرواية ـ زجاج الوقت ـ نموذجاً مثاليا لما يسمى في الرواية الحداثية (مسْرواية) (٤٢)وهي لفظة منحوتة من كلمتين، الأولى مسرحية، والثانية رواية، إلا أنّ اختيار المؤلفة للراوي غير الموضوعي، الراوي المُمَسْرح، أي ذلك الذي يتم تشخيصه من خلال السرد القصصي، باعتباره راويا ومرويا عنه، مجسداً بلحمه ودمه وشحمه أمام المشاهد الضمني، أي القارىء، قرّبَ هذا العمل من الرواية ذات البنية الدرامية.





وقد لجأت المؤلفة إلى استخدام تقنية درامية جديدة تميّز بها مسرح اللامعقول ـ مسرح العبث ـ الذي شاع في الأدب الغربي بُعيْد الحرب العالمية الثانية، وهي تقنية إسقاط الحائط الرابع الذي يفصل، في المسرح التقليدي، بين الممثلين وجمهور النظارة. فخرج الممثل على تلك التقاليد، وهبط عن خشبة المسرح، وراح يتجول بين النظارة، ويخاطبهم،ويوجه إليهم حديثه مباشرة.

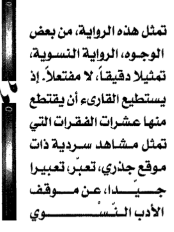
يتجلى هذا واضحا في الفصل الأول الذي قامت فيه (حسيبة فيصل) بدور الساردة. وهي ـ أي الرواية ـ تشوبها في الوقت نفسه بعض مظاهر الميتودراما، عندما يُغرق الراوي، وهو هنا الممثل، في سرد منولوجه الخاص أمام جمهوره، مرتديا ـ في الوقت نفسه ـ أقنعة متعددة. منها قناع (يونس)، الذي يظهر تارة،ويختفي أخرى،ناقلةً لنا كلامه،مباشرةً،في شيء غير قليل من التصرّف. وتتخطى البناءُ الدرامي هذا إلى شيء من (الميلودراما) فالرواية تركز تركيزا شديدا على الحوادث المثيرة للانفعالات، الداعية إلى تفجير

المشاعر، فالقارىء لا يملك إلا الخضوع للتأثيرات العاصفة في نهاية القصة، وهي تأثيراتٌ تقرّبها من تلك الأهداف التي يهدف إليها الكاتب الميلودرامي.

الخطابُ النّسْويّ وانفتاحُ النّص:

وتمثل هذه الرواية، من بعض الوجوه، الرواية النسوية، تمثيلا دقيقاً، لا مفتعلاً. إذ يستطيع القارىء أن يقتطع منها عشرات الفقرات التي تمثل مشاهد سردية ذات موقع جذري، تعبّر، تعبيرا جيّدا، عن موقف الأدب النّسْوي، ومنظوره للحياة. وهذه المقطوعات السّردية _ إذا ساغ التعبير _ متناثرة في المئة والسّبع والسبعين صفحة التي تتألف منها مادة النسيج اللفظي، لكن ما يكمن وراء هذه المادة، وما هو متناثر في الفجوات التي تمثل المسكوت عنه، أكثر من ذلك بكثير. وقارىء الرواية، مثلما هو معروف، لا يقرأ ما كتب فقط، ولكنه عن طريق التفكيك، والتركيب، يقوم بملء الفجوات، وإضافة التكملة، بتعبير ديريدا Derrida إلى النسيج، ملفوظا مُفصِحا لذاته، من خلال ما يقال، عمّا لا يقال. فإذا جمع إلى ما قيل فيها ما لم يُقل، غدا الموضوع برمته، والمدلول في ارتباطه بالدال، واستدعاء كل منهما للآخر، تضخيماً لمشاعر الأنثى، وتصويراً دقيقاً للغاية لعالمها الداخلي، أو الجوّاني.

فعدا عن هيمنة الصوت النسائي على أداء الدور السردي، والتعبير عن المنظور الذاتي، بدلا من الموضوعي، فإنّ (حسيبة فيصل) تعيش معاناةً ممتدة من أول النص إلى آخره، سببها التمييز الذكوري ضد الأنثوي. فعندما علقت بسنارة الشاب يونس.. وقبل أن تعرفه، أوتجيبه إلى ما طلب، وما يبتغي، وقبل أن تتعرف إلى غرضه، إن كان شريفا أو غير شريف، كان الأخ _ الذي يمثل الذكورة في الشرق العربي تمثيلا فاقعا، بالمرصاد، وقد اتخذ قراره وهو الهجوم على يونس، وضربه، والوشاية به لعشيرته، مطالبا بحقه الشرفي الذي تكفله له تقاليد العصور الوسطى، ولم يكتف بذلك، بل قام بمعاقبة الأخت (حسيبة) على ما لمْ ترتكب، مبتدئا عقوبته لها بغواية السّوْط، ثم بالاعتقال، والحبْس في حجرة الجرذان (الكراكيب) وعلى البلاط الرطب والآجر راح الجسد الأنثوي يتلوى في ألم. وليته اكتفى بذلك، فتجنبا لتكرار التجربة قام بتزويجها من رجل متزوج _ الجِلْف _ الذي لم يكدْ ينل منها وطره حتى قام بتطليقها. وهي مع ذلك لا تنفي أنّ هذا الرجل (الجلف) كان أكثر رحمة بها من أخيها الشقيق، فهو على الأقل _ لم يَحُلْ بينها وبين التعليم الجامعي.



وانتقالها من فضاء المخزن، المملوء بالكراكيب، إلى فضاء التعليم الجامعي، جعل الكيان المهموم، المثقل بالعذاب، يتفتق عن مواهب، في إشارة من المؤلفة إلى القدرات المهدورة لدى المرأة، فعندما يتاح لتلك القدرات أنْ تجد طريقها إلى الحياة خارج حدود الكبت، والقهر، والقمع، فيتاح لها أن تعبر عن ذاتها في أجواء لا تخلو من الحرية الفردية، حتى وإن كانت هذه الحرية محدودة، فإنها تعطي، وتعطي.. في وقت قصير قياسي. لقد كتبَتْ الكثير، ونشرت بعض القصص التي نوّه إلى بعضها ناقدٌ بارز. وعلى هذا يتضح أنّ الكاتبة في توجّهها السردي هذا تسلط الضّوْءَ على عالم المرأة. تلك المرأة التي لجأت، في نهاية الأمر، إلى الكتابة _ مرة أخرى _ متخذة منها سلاحاً يعينها على تسجيل موقفها من الأشياء،والناس، وتعبيراً عن رؤيتها هي للآخرين، لا عن رؤية الآخرين لها. وفي هذا السياق يمكن فهم الحبكة الثانية التي توازي ما سبق، أعني حكاية (حذام) و(زكريا). فقد أوهم زكريا الفتاة أنه يحبّها حباً شديداً. وأسلمت الفتاة قيادها له، وعندما باحت لعمتها بما كان منه باركت لها هذا الحب، فهو التجربة الأولى،ولأنها لا تريد لها أن تعاني ما عانته هي، فقد راحت تنصح لها، وتكرر أنّ عليها التأكد من صحة مشاعرها، وصدقها نحوه، ولكن الحبيب يتهرّب كلما حاولت أن تذكر له حذام فكرة الزواج. وبعد التخرج، من الجامعة، أخذ يتراجع تدريجيا عن مواعيده، ولقاءاته، متذرّعا بالعمل تارة، وبالسفر تارة أخرى، وبدأت تفقد ثقتها به على نحو أو آخر.

وعندما وقع لعمّتها ما وقع، وألقي عليها القبض في قضية لا يدَ لها فيها، اتخذ من ذلك ذريعة للانسحاب من حياتها بصفة نهائية، وهكذا ثبت أنّ الرجال _ مثلما قالت لها حسيبة ذات يوم _ يكمن الشر تحت جلودهم، وأنّ الخيانة طبعٌ من طباعهم، ولكنْ عليها ألا تكون فريسة لليأس، فلتجرّبْ حظها معهم مرة أخرى. وهكذا غدت (حذام) تشكّ فيمن تصطفيه من الناس، وبات الرجل _ لمجرد كونه رجلا _ عرضة للارتياب، فالعم سلمان _ وهو رجلٌ في عمر جدها لو كان حياً _ ترتاب فيه، وتظنه من العسس الليليّ، حيناً، وحينا آخر تظنه من أصحاب السوابق.

وبسبب هذه التجارب _ وهي تجارب مريرة بالمعنى الخاصّ، والمطلق _ نشأ لدى المرأة في هذه الرواية إحساس، أو شعور غير ودي تجاه الرجل، من حيث هو إنسان ذكوري لا غير. فالزوج الذي زوّجت به (حسيبة) جلف لا غير، والأخ (قادر) الذي هو أبٌ أيضا، ليس جلفا حسبُ بل ليس في قلبه موضع لرحمة، أو لعطف،أو حنان. فكأنه قدّ من صخر، لا يفكر إلا بصفقاته المشبوهة، وبما يحققه من ربح أو خسارة. وعندما غضب غضبته المُضَرية من يونس، باع مشاعره لقاء غرامة مالية يتلقاها من عشيرة يونس لا تزيد على ثلاثين ديناراً، فيا له من ثمن بخس ! وزكريا _ على الرغم من أنه خريج جامعي يفترض أن يكون على جانب من الثقافة يؤهله لأداء دور أكثر لطفا، تعيقه عن ذلك أحلامه وأحلام أبيه بأن يكون رجل أعمال ذا ثروة. والعم سلمان_ الذي ينظم شعراً بارد العواطف _ إنسانٌ غامض ربما كانت له يدٌ في جل ما حدث لحسيبة وليونس. وصاحب الدكان.. وهذه النظرة غير الودودة تجاه الجنس الآخر لم يَسْلم منها إمام المسجد الذي منع (يونس) من المبيت فيه، عندما كان هائما على وجهه. أما الشيخ جابر، والد حظوظ، فمع أنه يبدو أقل شراسة تجاه النساء، إلا أنه زوج بناته الثلاث بطريقة لا تحفظ لهنّ إنسانيتهنّ. حتى العانس التي ذكرَتْ في الرواية، وقيل إنها انتحرت (٤٣) يعزى انتحارها المأساوي إلى عزوف الرجال عنها لا لطبعها الخشن. فالرواية _ إذاً _ من هذا المنظور وسواه، لا يمكن أن تخلو من البعد النّسْويّ. فكأنّ الكاتبة تتبنى، دون مواربة، الدفاع عن حق الأنثى في أن تكون مَنْ هي، روحاً وجسداً، والمآسي التي أحاطت بكل من (حسيبة) و(حذام) في الرواية تسوّغ ذلك.

وعلى الرغم من أنّ هذا المنحى له ما يسوغه في الرواية، إلا أنه ليس الاحتمال الوحيد الذي تتفتق عنه علاقة الدلالة بالخطاب.

ولا يفوتنا أن نذكر بأنّ العمل الأدبي، شعرا أو نثراً، ذو بنية مجازية، فهو يضع

متلقيه أمام سلسلة من الخيارات، لقد عبرت في أفق الرواية إشاراتٌ كثيرة، كانت دلالاتها تتوارد فيما يمكن أن نسميه انتقاد الوضع السياسي الذي كان قائما في العراق قبل غزوه. سواءٌ عبر الإنكار الصريح لأي علاقة للنظام السياسي بما يسمى ديمقراطية هنا أو هناك.. أو من خلال الإشارة إلى الجهاز الخاص. أو من خلال الإشارة الرامزة إلى ثورة (المجانين) في المستشفى. أو لأحداث الشغب التي تم القضاء عليها بيد من حديد.. أو من خلال الإشارة إلى الصراع الدموي في أربيل وكردستان العراق (الهولوكست) أو الإيماءات للمخاوف التي تساور الأشخاص،وتطبع حياتهم بالخوف، وانعدام الاطمئنان.

ومن الاحتمالات التي يمكن أن يتمخض عنها الفضاء الدلالي لهذه الرواية، أن تكون عودة (يونس) من منفاه، القسري، أو من قبره _ لا فرق _ تشبه عودة المهجّرين العراقيين من منفاهم إلى بغداد التي تعلقوا بها، وأحبّوها، تعلق (يونس) بحسيبة،وحبه لها، ولعلّ ما لاح في أفقهم من آمال عراض بعودة هذا الحب إلى سابق عهده لم يكن سوى سراب، فعلى مقربة من الصالة التي شهدت عودة هذا الحب، كأقوى ما يكون، تجددت الجريمة، وتجدد العنف، وتجددت الفوضى، وانتهى كل شيء. وهذا هو أحد الخيارات الهامشية التي تتراءى للقارىء على حافة الموضوع السّابق، الذي هو الموضوع النّسْويّ. فدلالات هذه الرواية، لكونها كتبت بطريقة لا تخلو من التركيب،قد تتعدد، وتتنوع. ويبقى على قارىء هذه الرواية أنْ يرَفْرِفَ في أجوائها محلقا تاركا لخياله وحدسه أن يستخلصا منها ما يستخلصانه من معانٍ ، وآفاق.

ملاحظات غير ختامية:

بقي أن نقول: إنّ هذه الرواية تمثل نموذجا جيداً لرواية ما بعد الحداثة، ففيها لجأت الكاتبة إلى التركيب عوضا عن السّرد التقليدي، الذي يعتمد التسلسل الطبيعي Chronology وإلى السارد الذاتي، المُمَسْرح، عوضا عن السّارد كليّ العلم omniscient narrator وإلى السرد المتشظي fragmentaryبدلا من السرد المتماسك،وإلى تعدد زوايا النظر، بدلا من وحدة المنظور، وإلى التباس الوهم بالواقع من خلال اللجوء إلى تقنية الرواية داخل الرواية meta-fiction وإلى النصّ المفتوح open text بدلا من النصّ المغلق.

ولذا جاءت الخيارات المطروحة أمام القارىء لتأويله، وتفسيره، متعددة، غير مقصورة على مدلول وحيد،واقتربت من البناء الدرامي، مستخدمةً لغة قليلة التنوع لكون الأشخاص متداخلين في إطار الرواية الموسومة بالعنوان مكعبات الثلج.

وقد أشرنا إلى هذه الملاحظات بأنها ملاحظات غير ختامية لقناعتنا بأن ثمّة ما يمكن قوله عن هذه الرواية في مجال الحديث عن الأشخاص، والحديث عن المكان، والحديث عن اللغة، وما فيها من تجانس يتنافى مع رواية تعدد الأصوات، وذلك يعزى في رأينا لتضمين المؤلفة شخصية السّاردة التي تتجلى في (حسيبة) تضمينا جعلها تطغى على الأصوات الأخرى، على نحو ما فعل نجيب محفوظ في روايته ميرامار عندما أتاح لصوت عامر وجدي أنْ يفرش ظلاله على الأصوات الأخرى، فأدى بذلك إلى شيوع تجانس لغوي كان ينبغي أنْ يتجنبه مادام يكتب رواية تقوم على تعدّد الأصوات.

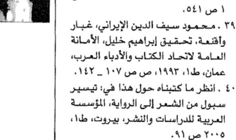
* كاتب وأكاديمي أردني

زجاج الوقت لهدية حسين



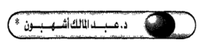
الهوامش:

١ . هدية حسين: زجاج الوقت، نارة للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٦.
٢ . المصدر السابق ص ٨
٣ . السابق ص ١١
٤ . السابق ص ١٤
٥ . السابق ص ١٧
٦ . السابق ص ١٨
٧ . السابق ص ١٣
٨ . السابق ص ١٣
٩ . السابق ص ١٥
١٠ . السابق ص ١٧
١١ . السابق ص ٢١
١٢ . السابق ص ٢٣
١٣ . السابق ص ٢٧
١٤ . السابق ص ٤٧
١٥ . السابق ص ٤٦
١٦ . السابق ص ٥١
١٧ . السابق ص ٥٩
١٨ . الإشارة هنا إلى شخصية منير، وهو أحد الشخصيات في روايتها الأولى بيروت ,١٩٧٥ انظر ما كتبناه عن الرواية في مجلة عمان، ع ١٠١، تشرين الثاني، ٢٠٠٣، ص ٢٢ _ ٢٤.
١٩ . هدية حسين: السابق ص ٦٢
٢٠ . السابق ص ٦٤
٢١ . السابق ص ٧٣
٢٢ . السابق ص ٧٩ _ ٨٤.
٢٣ . السابق ص ٨٩
٢٤ . السابق ص ٩١
٢٥ . السابق ص ٩١
٢٦ . السابق ص ٩٢
٢٧ . السابق ص ٩٣
٢٨ . السابق ص ١٠٠
٢٩ . السابق ص ١٠٥
٣٠ . السابق ص ١٠٧
٣١ . السابق نفسه.
٣٢ . السابق ١١١
٣٣ . السابق ١١٢
٣٤ . السابق ص ١١٤
٣٥ . السابق ص ١٢٢
٣٦ . السابق ص ١٦٧
٣٧ . انظر= محمد نجيب التلاوي، وجهات النظر في رواية تعدد الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٠، ص ٧٤.



٣٨ . محمود سيف الدين الإيراني، الأعمال الكاملة، مؤسسة شومان، ط١، ١٩٩٨ مج ١ ص ٥٤١.
٣٩ . محمود سيف الدين الإيراني، غبار وأقنعة، تحقيق إبراهيم خليل، الأمانة العامة لاتحاد الكتاب والأدباء العرب، عمان، ط١، ١٩٩٣، ص ص ١٠٧ _ ١٤٢.
٤٠ . انظر ما كتبناه حول هذا في: تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥ ص ٩١.
٤١ . انظر = أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، أزمنة للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠١.
٤٢ . انظر= وليد الخشاب، عندما تلجأ الرواية للمسرواية، مجلة فصول، القاهرة/ مج ١٢، ع١، ربيع ١٩٩٣.
٤٣ . هدية حسين، السابق ص ١٧.

المجلات الثقافية العربية: الواقع والطموح
مجلة «عمّان» الأردنية نموذجاً


د. عبد المالك أشهبون *

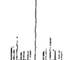
شهادات

8

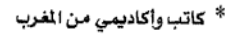
نُشرت هذه الدراسة في الملحق الثقافي لجريدة المنعطف المغربية اليومية، وهو من بين الملاحق الثقافية المهمة في المغرب

تاريخيا اضطلعت المجلات الثقافية في العالم العربي بدور ريادي في جميع مناحي الحياة الفكرية والأدبية والسياسية. وقد ولدت المجلة الأدبية الأولى عام ١٨٧٠ على يد بطرس البستاني وولديه سليم ونجيب وحملت اسم «الجنان»، وقد كانت رائدة في مضامينها وترتيب محتوياتها حتى اقتدت بها «المقتطف» و«الهلال» و«الضياء».

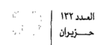
في مطلع الخمسينيات ظهرت مجلة «الآداب» التي اسسها سهيل إدريس بعد عودته من باريس. وقد كان خطها التحريري يتجه نحو مناصرة القضايا القومية والوطنية والتحرر العربي، بحيث استقطبت المجلة، زمنئذ، مجموعة من الأقلام الثقافية التي كان لها توجهها اليساري المتراوح ما بين الواقعية والاشتراكية والوجودية.. في المقابل كانت هناك مجلة «شعر» التي اصدرها يوسف الخال بمعية الشاعر المرموق أدونيس سنة ١٩٧٥. واتخذت هذه المجلة على عاتقها توجيه النقد اللاذع لكل ما هو تقليدي في ثقافتنا العربية، مركزة اهتمامها بشكل أساس على مجال الشعر. إلا أن نفس استمرارية هذه المجلة لم يدم طويلاً، فسرعان ما وقع الطلاق الثقافي ما بين الشاعرين، ليؤسس يوسف الخال مجلة «أدب» أوائل الستينيات، فيما أصدر أدونيس مجلته الجديدة الموسومة بعنوان «مواقف» بعد توقف «شعر».
كما صدرت في لبنان كذلك مجلة «الطريق» التي عرفت فيما بعد بتوجهها الماركسي، والتي اعتبرت لسان حال كل الماركسيين بمختلف تلاوينهم، بحيث فسحت المجال الرحب للعديد من وجهات النظر بين مثقفين ماركسيين لتطارح وجهات نظرهم بخصوص قضية تبييء الماركسية في الفكر العربي، ومدى تناسبها وتلاؤمها مع معطيات الواقع العربي الإسلامي المعقد والمتشابك.
وخلال كل هذا التاريخ كانت بيروت في خمسينيات وستينيات القرن الماضي بمثابة الرئة الأساس التي يتنفس بها المثقف العربي، في التعبير عن آرائه وتصوراته وفلسفته.
أما في مصر، فإن من بين اهم المجلات والصحف الرائدة نذكر، على سبيل المثال لا الحصر: «العروة الوثقى» للأفغاني ومحمد عبده، وبعد صدور «العروة الوثقى» وتوقفها بأربعة عشر عاماً اصدر الشيخ رشيد رضا مجلة «المنار» عام (١٨٩٨)، وكانت تمثل الاستمرار الاقرب الى روح «العروة الوثقى» ومنطلقاتها من واقع العلاقة والفكرية الحميمية، التي نشأت بين الشيخ محمد عبده ورشيد رضا الذي كانت له صلة مبكرة بالأفغاني ايضاً وبتطلعاته السياسية، و«المقتطف» (١٨٧٦) ليعقوب صروف، و«الهلال» (١٨٩٢) لجرجي زيدان، «الجامعة» (١٨٩٩) لفرح انطون، وجريدة «الأهرام» التي تأسست عام (١٨٧٥) وفيما بعد ظهرت «المصور» و«آخر ساعة» و«الطليعة» و«فصول» و«شعر» الى غير ذلك.
كما برقت في مشهدنا الثقافي العربي التماعات مجلات معروفة طبعت الساحة الثقافية العربية، ونذكر من بينها مجلة: «العربي» في الكويت، ومجلة «الدوحة» المأسوف على غيابها في قطر، وفي ليبيا مجلة «الثقافة». اما في المغرب، فقد ظهرت مجلات رائدة واختفت في نهاية القرن الماضي لأسباب سياسية ومالية، ومثال ذلك: «الثقافة الجديدة» التي كان يصدرها الشاعر المغربي محمد بنيس منذ السبعينيات من القرن الماضي.
لكن التاريخ العريق لبعض هذه المجلات لم يسعفها في الاستمرارية حتى يومنا هذا، وقد تعددت اسباب توقف هذه المطبوعات عن الصدور بانتظام سواء أكانت رسمية ام غير رسمية، أما أهم هذه الأسباب التي تخيم بظلالها على المشهد الثقافي العربي، والتي تحول عادة دون هذا الانتظام في الصدور نذكر:
- طغيان وسائل الإعلام المرئية والمسموعة من فضائيات وانترنت وفيديو.
- انحسار الدور الثقافي لهذه المجلات في ظل اتساع دائرة الأمية في وطننا العربي، حيث يكتفي أصحابها ببيع بضعة آلاف من النسخ في محيط بشري يتجاوز عدد سكانه ٢٠٠ مليون.
- المناخ غير الديمقراطي الذي يجعل من الحكومات العربية تشدد الرقابة على هذه المطبوعات.
- الازمات المالية الناتجة عن ضمور رواج هذه المجلات والتي حتى وان كانت افكارها طموحة، فإن هذا الجانب يظل من العوامل الأساسية في ضمان استمرارية نظير هذه المطبوعات، وليس محدداً قاطعاً في كل تجربة



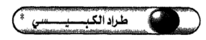
اعلامية، لأن السؤال يظل مطروحا في الكثير من اقطارنا العربية: لماذا تصدر فلسطين المحتلة أهم المجلات الثقافية بالعالم العربي: الكرمل، الشعراء، مشارف، بينما يعجز غيرها من البلدان العربية الى حد ما عن إصدار مجلة واحدة تنزل للسوق بشكل منظم؟
وليس موضوعنا في هذه المحطة التفصيل في الدور التنويري والنضالي للمجلات والجرائد الثقافية في الوطن العربي - أو على الأقل دور بعضها - وذلك لأسباب موضوعية بحتة، لأنها كثيرة ومتنوعة. ولكن ما يهمنا في هذا المقام إثارة الانتباه إلى مبادرة «أمانة عمان الكبرى» (الأردن) بإصدار مجلة موسومة بعنوان «عمان» الثقافية التي شرعت الأمانة المذكورة بإصدارها منذ ١٩٩٢، وبموازاة مع ذلك عملت الأمانة نفسها على إصدار مجلة للأطفال هي مجلة «براعم»، ومجلة أخرى خاصة بالكتابة النسائية هي مجلة «تايكي» التي يترأس تحريرها الكاتبة والقاصة بسمة النسور.. مما يعطي الانطباع على أن أمانة عمان الكبرى، مدركة للدور الكبير الذي تلعبه تلك المطبوعات في حياة كل من الطفل والمرأة او المثقف في كل الوطن العربي.
هكذا غدت مجلة «عمّان»، ومع اشراقة كل عدد، من المطبوعات التي ينتظرها بشوق كل من طالعها او داوم الكتابة فيها، ولا تزال متألقة إلى يومنا هذا من خلال طبيعة المواد الأدبية والفكرية والفلسفية والفنية التي حرصت المجلة على استحضارها في كل عدد من أعدادها.
ويرأس تحرير المجلة الكاتب والاديب عبد الله حمدان الذي دأب على إدارة هذه المجلة بكثير من المرونة، مع الحفاظ على نفس الاختلاف المثمر، وتشجيع المبادرات في طرح مواضيع الكتابة، والابتعاد عن البعد الشوفيني، وهذا ما حمى المجلة من التقوقع على الذات، والانكفاء على ما هو محلي ووطني لتغدو مع مر الزمن مجلة المثقفين العرب قاطبة، ويؤكد عبد الله حمدان ذلك التوجه شخصياً عندما يقول: «نحن نؤكد أن مهمة هذا المنبر الثقافي الأردني - والتي تتصدر اهتمامنا الرئيسي - هي تشييد جسور التلاقي والحوار بين مثقفي وطننا العربي الكبير، بعد أن تداعت جسور الوحدة والتضامن، على الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية ايضاً. كما يعترف في السياق ذاته قائلاً: «وإعترف ان طموحنا بتحقيق حقيقة هذا الهدف النبيل كان أقل من توقعاتنا وادنى مما تحقق - واصبح حقيقة ملموسة اتت اكلها ثماراً خصبة» (من افتتاحية كتاب «عمان» المجلد الأول).
ومؤخراً فقط، تفاجئنا المجلة «عمّان» ذاتها كذلك بإصدارها كتاب عمان في مجلدين ضخمين من القطع الكبير، يشتمل المجلد الأول منهما، الذي يقع في (٣٨٤ صفحة)، على اثنين وثلاثين حواراً ثقافياً في الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة. ويضم المجلد الثاني الذي يقع في (٣٢٨ صفحة) اربعة وثلاثين حواراً ثقافياً في الشعر والفن التشكيلي والمسرح.
وهذه الحوارات سبق لمجموعة من كتّاب مجلة «عمّان» أن أجروها مع عدد من المبدعين والمفكرين والفلاسفة والباحثين والنقاد العرب، من المحيط الى الخليج، من بينهم عدد مهم من كتاب المجلة ذاتها او من غيرهم، وذلك منذ العدد الاول من عمر صدور المجلة.
وتعتبر هذه التجربة مشروعاً ثقافياً طموحاً من بين مشاريع اخرى تنوي مجلة «عمّان» إصدارها، بهدف تغطية المشهد الثقافي العربي على كافة الأصعدة من نصوص ابداعية، تتناول القضايا الثقافية المعاصرة، ودراسات معمقة للعديد من الاصدارات الثقافية البارزة محلياً وعربياً وعالمياً، كما ورد في الكلمة التقديمية لرئيس تحرير المجلة عبد الله حمدان للمجلد الثاني.
والملاحظ بصدد طبيعة هذه الحوارات المنشورة، ان المرأة العربية الكاتبة تحضر عبر ثمانية أصوات نسائية فقط هي الروائية والاعلامية ليلى الاطرش، والروائية ناديا خوست، والروائية سميحة خريس، والقاصة مسعودة ابو بكر، والقاصة فوزية العلوي، والشاعرة ثريا ملحس، والفنانة التشكيلية تمام الأكحل شموط، والشاعرة والفنانة التشكيلية والروائية ميسون صقر القاسمي، في مقابل ثمانية وخمسين صوتاً رجالياً، نذكر من بينهم واسيني الأعرج، الحبيب السائح، ادوار الخراط، نبيل سليمان، محمد الباردي، محمد عز الدين التازي، احمد بورفور، حاتم الصكر، سعيد يقطين، حسن المودن، محمود طرشونة، عبد العزيز المقالح، محمد علي شمس الدين، قاسم حداد، سميح القاسم، ممدوح عدوان، عبد الوهاب البياتي، المتوكل طه، سليمان العيسى، علي جعفر العلاق، مريد البرغوثي، احمد بخيت، شوقي عبد الأمير وعبد الكريم برشيد.
واريد في هذا الصدد ان اشدد على أننا نفتقد كثيراً لنظير هذه المجلات في وطننا العربي بالمقاييس اياها: مجلة عربية لكل الأدباء العرب، لا مجلة شوفينية ضيقة الأفق، مجلة غير ناطقة بلسان هذا النظام او ذاك من خلال طبيعة المواد المنشورة والتي لا نجد فيها المثقف مادحاً لهذا الخط السياسي او ذاك.
وما دفعني لكتابة هذه الورقة، كذلك، هو هذا التراجع المهول في دعم المطبوعات من طرف جهات رسمية (مجلس بلدي، مجلس جهة، مؤسسات حكومية أخرى لها اكثر من علاقة بالجانب الثقافي والتربوي). الا ان الصورة ليست قاتمة بالكامل، فقد نجد بعض الدول العربية التي تصدر عنها قرارات تقتضي بتمويل او دعم بعض المجلات الثقافية في ظل هذا الوضع القائم الذي تعيشه تلك المطبوعات والذي يهددها بالانقراض لا محالة ان لم تتضافر جهود الجميع من اجل ذلك.
وهذا ما نجده لدى أمانة عمان الكبرى بالأردن، بحيث غدت مؤسسة حكومية لها اهداف استراتيجية بعيدة المدى: كالتوعية والتثقيف والدور الاشعاعي التنويري، مما مكنها من عدم التقوقع في تصريف الأمور الادارية المحضة، الامر الذي نلمسه على أكثر من صعيد في بلدياتنا ومجالسنا الجهوية في المغرب وغيره. وهكذا غدت تلك المؤسسات الإدارية، مع الوقت، ذات وظائف روتينية متحجرة، بحيث غاب عن اهتماماتها، في زحمة العمل الاداري الصرف، الجانب الثقافي الذي ظل نقطة مؤجلة الى اجل غير مسمى. من هنا بدا لي أن تجربة أمانة عمان، تستحق كل تنويه بإصرارها المكين على استحضار البعد التنويري في استراتيجية عملها، وذلك من خلال اصدارها لمجلتي: «براعم» و«تايكي» عامة و«عمّان» الثقافية على وجه الخصوص.
فهنيئاً للقائمين على إصدار مجلة «عمّان» التي استطاعت أن توسع الرقعة التي تحرثها بين مثقفي الوطن العربي من المحيط إلى الخليج، في زمن عربي يشهد اكتساح مجلات ومطبوعات في الازياء والطبخ وعالم المرأة والجنس، وطموحنا أن تحذو مؤسساتنا العربية حكومية أو غير حكومية (مجالس بلدية، مجالس الجهات..) حذو «أمانة عمّان الكبرى» في أهمية استحضار البعد الثقافي في مخططاتها، وفي ذلك فليتنافس المتنافسون.



* كاتب وأكاديمي من المغرب



في الكتابة والكتابة البيضاء



طراد الكبيسي *

ينظر جاك دريدا إلى التعارض بين الحديث (الشفاهي) والكتابة، فيرى أنّ الحديث أكثر أهميةً من الكتابة. حيث يُوضَعُ (الحديث) في النظريات اللغوية في موقع الشكل الأول أو الرئيس للغة. أما الكتابة فما هي إلا نسخة عن الحديث. ذاك أنّ الحديثَ مرتبط بالوجود. فحتى تكون هناك لغةٌ مُتحدَّثٌ بها لا بد أن يكون هناك شخص يتحدث. وهذا يعني أنّ فكرة الكينونة أو الوجود، مركزيةٌ في جميع أنظمة الفلسفة بَدْءاً من أفلاطون إلى ديكارت. إنّ الوجودَ جُزْءٌ من تعارضٍ ثنائي: الوجود / العدم. وفيه يُفضَّلُ الوجودُ على العدم. ويرتبطُ الحديثُ (الشفاهي) بالوجود. والاثنان: الحديثُ والوجود مُفضَّلان على الكتابة والعَدم

وعن الفرق بين التواصل اللفظي (الشفاهي) والتواصل الكتابي يقول كمال بكداش: بالرغم من أنّ التعبيرين يَستعملان نظاماً مرجعياً واحداً للغة، إلا أنّ الفرق بينهما بوصفهما شكلين للغة واحدة، يكمنُ في طبيعة القنوات المُستخدمة. ففي الأقنية المُستخدمة خلال التعبير الشفهي وجهاً لوجه وتشمل النواحي اللفظية والصوتية المُوافقة والحركة الإيمائية. أما التعبير الكتابي فينحصر في قناة واحدة هي القناة اللفظية أو اللغوية.

ويضيف إيتالو كالفينو: (إذا تفحَّصْنا بدقّة التعارضَ الشديدَ بين المكتوب واللامكتوب فسندرك تماماً ماهيَّة العالم المكتوب. ولا يمكننا أنْ ننسى بأنه عالمٌ مصنوع من كلمات، مُستَخْدِمةٌ تقنيات وإستراتيجيات اللغة. حسب هذه الأنظمة الخاصة التي تتحكّم في المعاني والعلاقات بين المدلولات.) وقال: لكنّ عالمنا اليومي يظهر لنا بأنه مكتوبٌ بموزاييك لغوي، كحائط مُغطًى بنقوش جدارية، مليئة بنقوش مُتراكبة: طِرْس ذي مِهْرَقٍ حُفِرَ عليه وكُتِبَ عِدَّة مَرّات.)

ويَفهم رولان بارت الكتابة بوصفها تدميراً لكلّ صوت أصلي. أو كل نُقطة أصل. ويُحرّرها من علاقتها بالقارئ. ويرى فيها المكان المحايد، المُركبّ، السالب، الفضاء الذي تضيعُ فيه الهويّة المُسْقطة للقارئ. أو الهوية المُتخيّلة للكاتب. الكتابةُ هي الفضاء الذي لا يتردّدُ فيه معنىً " لاهوتي" واحد. يبدو كأنه رسالة للمؤلّف، بل الفضاء المتعدد الأبعاد الذي تمتزج فيه آثارٌ متباينة ومعانٍ مُرْجَأة ودوالٌ حائرة، ومدلولاتٌ سرعان ما تنقلبُ إلى دوالّ لا تكفُّ عن التوالد.

وقال دريدا: إنّ كوني أكتب. يعني أني أنتجُ علامات تُؤسّس، بدورها، نوعاً من الآلية الإنتاجية التي لا يمنعها غيابي، من حيث المبدأ، عن أداء وظيفتها بأنْ تمنح نَفْسَها للقراءة وإعادة الكتابة على السواء. إنّ الكتابة لكي تكون كتابةً، لا بد أنْ تستمر في أنْ " تُفَعَّل " وأنْ تكون مقروءةً حتى لو كان ما نُسمّيه مُؤلِّف الكتابة غائباً.

ويقول الكاتب أندرياس فوكلسانك: إنّ وضعي لظاهرة شفهيَّة بالكتابة، لا يوجد هذا الوصف إلا في الكتابة. وباختراع اللغة المكتوبة والتجريد والنفي والعالم المنطقي، فَقَدْنا " أحاديَّة " الحضارة الشفهيَّة من أجل " الثنائية " الوصفيَّة. وعلينا اختراع مفهوم الخلود للخلاص من الانقسام المقيت إلى قسمين في عمليات تفكيرنا " العلمي ". وقال: (واللغة المكتوبة في الأساس لغة ذاتية. وهي تقتصر في مُدْركنا الحسّي للواقع الخارجي على حاسة البَصَر الذاتيَّة. ولا يمكن لأحد أنْ يُفنِّدَ حسنات أو فضائل اللغة المكتوبة في أشكالها من الأدب إلى الرياضيات. ولكنها أيضاً تعزلُ الناسَ بوضع نَفْسِها بينهم. وإنّنا ندفع ثمناً لمعجزة الرقميَّة (الديجيت).

لا سيما وأن الكتابة تفرض على اللغة خطيَّةً وتَتابعاً ووجوداً فيزيقيّاً في المكان. وهي خصائص لا يملكها الحديث (الشفوي). بل إنّ العلامات السمعية _ الزمانية _ تميل إلى أنْ تكون رمزية الخصائص _ بلغة بيرس _ بينما تميل العلامات البَصَريّة _ المكانية، إلى أنْ تكون إيقونيَّة الخصائص. ومن ثم ستكون كلتا العلامتين، ضمْنَ الكتابة، دائمتي الحضور وقادرتين على الدلالة.

وبحسب دريدا: إنّ طابع الكتابة يُولِّدُ فجوةً بين النص وأيّ معنىً مُوحَّد. فإذا لم يكن النصُ ومعناهُ نفس الشيء، لا يمكن أن يكون للنص أيُّ معنىً نهائي وأخير. والواقع أن الكتابة من طبيعتها، بل من طبيعة اللغة، ألاّ تظلَّ محصورةً في بعض البُنيَات المعنونة الخُصوصيَّة " ويقول دريدا أيضاً عن الكتابة كما كانت تتصوَّرها المجتمعات الشرقيَّة، إنّ ألفاظها وعروضها ومُسلّماتها ليست ألفاظ الرواية اللغوية الشفوية المُهيمنة وشروطها ومسلماتها. بل هي ألفاظ الكتابة نفسها وشروطها ومسلّماتها. إنها تقوم بعملية التواصل ليس بوصفها بديلاً عن الصوت. أيْ شفوياً، وإنّما بَصَريّاً وقرائيّاً وبالطريقة



رولان بـــارت



صلاح فـضل

جـــاك دريدا

التي نقرأ بها بعض الروايات مثل روايات كـريسـتين بروكـرز وجـويس وبيكيت ومالارميه.

والكتابة بطبيعة الحال، شكلٌ من أشكال (الارتجال) إذْ يصل الكاتب بعد صياغته لهدف ما، إلى الحقيقة الدائمة للغة. ويفعل ما يستطيع بمجموعته الواسعة من مواد الدرجة السابقة الاستخدام. وقد قال " هولم " مُستخدماً صورةً في التفكير حول الكتابة الحديثة: (إنَّ الشعر فسيفساء من الكلمات لا أكثر ولا أقل.. وعلى جميع الكُتَّاب تكييف أغراضهم بما يتلاءم مع ما هو متوفر، كما يفعل صاحب الصنائع.).

هذا ويُميّز كلود ليفي شتراوس تمييزاً حاداً بين الفن والارتجال ويعترف بأنه لا يمكن إلغاء عناصر الصُدْفَة الناشئة من المناسبة، أو غرض الأثر الأدبي. لكنه يذهب مع ذلك إلى أن الشيءَ الذي له تأثير جمالي لا يتحقّق ما لم تتوازن " الأحداث ". أحداث التجربة عبر المتكلّم فيها مع " التركيب " (نظام من العلامات) يعمل ضِمْنَ الأثر الأدبي بجعلها مفيدة.

وعن الكتابة قيل: لم يُعْطَ كاتبٌ أن يختار كتابته في نوعٍ معين. فتحت ضغط التاريخ والتراث تتوطَّدُ الكتاباتُ الممكنة لكاتب ما. إنَّ الكتابة حرية ليست إلاّ للحظة. ولكن هذه اللحظة هي من أكثر لحظات التاريخ وضوحاً، لأنَّ التاريخ هو دائماً، وقبل كل شيء، اختيار. وحدود هذا الاختيار. وما دام التاريخ يُشتقُّ من حركة دالّة يقوم بها الكاتب، فالكتابةُ تلتصق بالتاريخ أكثر مما تلتصقُ به أيَّةُ شريحة أُخرى من شرائح الأدب.

وقيل: إن الكتابة أو كتابة عدم الكتابة هي في نهاية المطاف احتماء من القلق. وربَّما هي استشعار لخطر الانهيار الذي ينتجُ عن الكتابة. فها هو (بيرس) يتّهم نَفْسَهُ بالاستغراق بالحُلم. وبروست بالاستسلام للذات السطحية. وبارت بإعداد قوائم أو أماكنَ للكتابة. وبيرك يُسّميها: اختراع (رحيل). وذلك كلُّه في نهاية الأمر بقصد إرجاء، أو تأخير لحظة الكتابة. أو ببساطة أكثر، بقصد الاحتماء أو النجاة." وكان مارسيل بينابو يبتغي في كتابه ذي العنوان الساخر: (لماذا لم أكتب أيّاً من كتبي) الإجابة على مسألة استحالة الكتابة. إذْ يؤكد أنَّ ما كان يصبو إليه هو إيقاظُ شيء من الاضطراب حتى وإنْ كان قليلاً وبشكلٍ مؤقت لدى أولئك الذين يُقبلون على الفعّالية الأدبيّة بشكل هادئٍ مطمئن." والحال أنَّ (بينابو) يتبنَّى القلقَ البروستي (نسبة إلى بروست) كحائل دون كتابة (كتابه) الذي يختمه بهذه الكلمات: (وهكذا فأنَّ كتابة أنَّ أحدَهم يُريدُ الكتابة هو كتابة بحدِّ ذاته. وكتابةٌ أنه ليس بمقدوره الكتابةَ هو أيضاً بدوره كتابة).

أما فيما يخصُّ القلقَ فقد أوضح " كير كجارد " الاختلاف الجوهري بين القلق والخوف من خلال عرضه لوضع آدم حين كان على وشك ارتكاب الخطيئة الأولى: (هكذا وكما جاء في سفْرا التكوين. يقولُ الإلهُ لآدم: " لكنْ يجب عليك أنْ لا تأكل من فاكهة شجرة الخير والشرِّ هذه. " ومن الواضح أنَّ آدم لم يكن يَفْقَهُ معاني هذه الكلمة، إذْ كيف يتسنَّى له معرفة الفرق بين الخير والشر إذا كان التمييزُ بينهما لا يقع إلاّ من خلال اللّذة المترتبة على تناول تلك الفاكهة. وبعد ذلك تأتي كلماتُ الحُكْم: " إنَّك ميّتٌ لا محالة " فما الذي تعنيه لآدم مفردةُ (موت) إذْ لم يكنْ آدمُ يفهمها. والرعب الذي شَعَر به آدم لم يكن إلاّ بسبب القلق لأنَّ آدم لم يفهم ما تَمَّ لفظه من كلمات وهذا هو غموضُ القلق بعينه.)

وهناك ما يدعوه بارت بالكتابة البيضاء: كتابة كامو، وموريس بلانشو. وجان كايرول، أو كتابة ريمون كونو.. ويقصدُ بالكتابة البيضاء: الكتابة الحيادية المُسمَّاة درجة الصفر من الكتابة أيْ كتابة الغياب _ غياب كلِّ إشارة _ شكل نقي. أو هي (آخرُ مرحلة من مراحل صُلْبُ الكتابة تلي خطوة خطوةً تمزُّقَ الشعور البرجوازي. أيْ أنّها كتابات تحاول الإجابة عن الإشكالية (الأورفية) للشكل الحديث: كتاب دون أدب. ويقصد بالإشكالية " الأورفية " نسبة إلى أُورفيه ابن أبولو _ (أشهر موسيقي في العصور القديمة) _ أيْ إشكالية من يريد تحقيق شيء لكنهُ يضيعه من شدَّة لهفه إليه.

وقال: كلُّنا مدينون لموريس بلانشو بفرضيَّة اللسان المالارمي. هذا اللسان هو (أورفيه) الذي لم يستطع إنقاذ مَنْ يُحبُّ إلاّ بالتخلِّي عنه. وهو مع ذلك يلتفت قليلاً إلى الوراء. إنه الأدب على أبواب (الأرض الموعودة) أيْ أبواب عالم دون أدب !

وقال: في هذا الجهد للتحرّر من اللسان الأدبي، حَلٌّ آخَرُ: (أنْ يَخْلُقَ كتابةً بيضاء مُحرّرةً من كلِّ عبودية لنظام معين من اللسان. وإذا كانت كتابة مالارميه تفترض الصمتَ مُصادرةً. فأنَّ كتابات أخرى ككتابة بروست وبريفير وغيرهما، كلٌ منها بطريقتها الخاصة تقوم على وجود طبيعة اجتماعيَّة. أما الكتابة الحيادية فأنَّ شرطها الصناعة. ولكن الصناعة الشكليَّة هذه المرة ليست في خدمة إيديولوجية مُنتصرة. وإنما هي صيغةُ وَضْعٍ جديد للكاتب، هي الصمتُ نمطاً من أنماطِ الوجود. ومن سوء الحظ

الكتابة والكتابة البيضاء



أنّ الكتابة البيضاء هي أقلُّ الكتابات أمانةً. إنّها كتابة تُولدُ لتحلَّ محلَّ لسان غير مُحدَّد. الكتابةُ البيضاء _ أو الكتابة في درجة الصفر _ هي التي تُمثِّلُ الحدَّ الثالث. الحدُّ المُحايد أو الحَدّ الصفر _ حين يضعُ بعضُ اللغويين حدَّ القُطبيَّة: (المُفرد _ الجَمْع / الماضي _ الحاضر).

وعن البياض في الشعر. قال د. صلاح فضل في قصيدة لمحمد الماغوط: (هذا البياض التالي لتلك الكلمات يُشير إلى وظيفة (المجال الحيوي) لها. إذْ لا يرتبط بأيَّة ضرورة إيقاعيَّة أو نحوية. الأمر الذي يجعله الوعاء غير المتطور الذي تَتَبَنَّيَنَ فيه الجملةُ الشعرية وتتّضحُ مُفارقتها للجملة اللغوية..) (فإذا كان الشعر يقول بالصوت. فأنّ هذا البياض المُتوزّع على النص يدُلنا على أنه يقول أيضاً بالصمت. وربما كان قولُ الصمت أشدّ مضاعفةً وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمحُ إلى أنْ يلتقط حركةَ الروح..) (فإذا اشتبكت بنيةُ الزمان الدائري مع المكان المروي وارتبط الصمتُ بالصوت أصبحت المفارقةُ لُعبةَ النص الشعري إذْ تؤدي إلى اجتماع الأضداد على مستوى واحد.

وعن موجة البياض في الشعر الفرنسي الحديث قال الشاعر جاك دوبان:

" كتبتُ قصيدة البياض واختبرْتُها وهي بالنسبة لي مثل لون الأرض حين يتجوهر اللَّوْن ويُنقَّى. إنه اللون الجوهري. البياض الشعري كأنْ تتوهَّج الكتابةُ وتسطع كخيط من ضوء. لكنّ اليوم تجربةُ قصيدة البياض فَقَدتْ الكثير من جدّيّتها وصعوبتها ووقعت في الاستهلاك. ومن قصيدة البياض _ مثالاً للشاعر:

(١) الفراغُ امتلاءٌ الزهرةُ
أسماءٌ الموت الخفيف
(٢)لا شيَّ سوى
السؤال العَدَد
الرعب.
(٣) إذا لم يكن جسدُكَ
تشكيلاً حتى اللانهاية
إنه الموتُ _ اللغةُ القُبَّةُ
من حجارة وعظام _ وصرختك

وهكذا يمكّن القول في البياض الفاصل بين شطري البيت في الشعر العربي التقليدي (العمودي):

سواد بياض سواد

فالبياضُ ليس مجرد فاصل بين جملتين إيقاعيَّتين موسيقيَّتين فرضته طبيعةُ الإنشاد الشفوي حسب. بل فرضته ضرورةُ التمييز بين الشعري والنثري. وذاك بأنْ يتمظهر الشعرُ فضائيَّاً، بما يُباينُ أجناس الكلام الأُخرى. أي (تَبَنْيَنُهُ) فضائياً في الكتابة وفق البِنْيَة الإنشادية قبل الكتابة. أيْ في صورة السواد على البياض بشكلِ وحدات متوازنة أفقيّاً وعمودياً:

— — أفقياً
— —
— —
— —

أما في الشعر الحديث، وحيث لم تَعُدْ ضرورةٌ لفاصل بين الشطرين، كما لم تَعُدْ ضرورة لبينونة الشعر عن النثر، فقد جُعل البياضُ في القصيدة الحديثة: بِنْيةً ودلالةً مغايرة. فهو كبنْية صار جزءٌ من بنية القصيدة أو من فضائها. وكدلالة: صار للبياض مداليل عدَّة. لعلّ أقربها هيَّ دلالة الصمت: الصمتَ الذي هو أبلغٌ من الكلام أحياناً. ومنها أنّ البياض المتروك بياضاً، متروكٌ لكي يملؤه القارئ بما يراه مناسباً. أيْ أنه (البياض) فضاءٌ مفتوح مُهيَّأٌ لأنْ نملأه بالسواد (الكتابة) كحواشي المتون في الكتب. أو نملأه بالصمت، كالبياض الذي نتركه في الكتابة مُتقصِّدين: بياضاً دالاً على ما لا يمكن أنْ يقال. أو نتركه للقارئ ليملأه بما يشاء.

وتأييداً لقولنا هذا، نورد النص التالي في تعريف النص للسيميائي الأيطالي إمبرتو إيكو. قال في تعريف النصّ: (النص نسيجٌ من الفضاءات البيضاء، والفجوات التي يجبُ ملؤها. ذاك أنَّ الذي أنتج النص ينتظر دائماً مَنْ سيملأ تلك الفضاءات البيضاء والفجوات. وهو إنّما تركها لسببين:

أولهما: لأنَّ النصَّ إواليةٌ بطيئة تعيش على فائض قيمة المعنى الذي يُدخله فيه المتلقي. وثانيهما: لكي يمرَّ النصَّ، شيئاً فشيئاً، من الوظيفة التعليمية الى الوظيفة الجماليَّة، يتركُ للقارىء المبادرةَ التأويليةَ.

ملحق (١): أورفيوس

أورفيوس لسانُ الطبيعة. ونجيُّ الآلهة. ووحي السماء الى الأرض. وصاحب القيثارة ذات الرنين والأنين. كان يعزف فتشيع الحياةُ في الصَخر. وتسكن الوحوش إليه. والأشجارُ والطيرُ تسيرُ وراءه، ويقف أبوللو في مركبته الذهبية (الشمس) يسمع ويطرب. وكذلك ديانا تنزل من مركبتها الفضية (القمر) لتلبث هُنيهةً بباب أورفيوس. وكانت له زوجة أجملُ من روعة الفجر اسمها يوريديس.. مصدر إلهامه، ومعين عبقريته.. وفيما كانت يوماً تجمعُ أزهار البريَّة مع جَمْع من أترابها لدغت أفعى هائلة قَدَمها فانطرحت أرضاً ميتة. أما أورفيوس فراح يسعى للوصول الى بلوتو إله الموتى في الدار الآخرة (هيدز) وبعد عناء شديد وعبور عديد من الأنهار المحيطة بالجُحيم. يصلُ الى بلوتو مُستعيناً بقيثاره وموسيقاه في كسب عطف البشر والحيوان والحجر. فيعطف عليه بلوتو ويُعيد إليه زوجه يوريديس بشرط ألاّ يراها حتى تخرج من (هيدز) _ ولا يلتفت وراءه حتى تُغادر دار الموتى. لكنّ أورفيوس _ وقبل نهاية الطريق، يُوجس خيفةً _ من أنْ لا تكون يوريديس التي تتبعه وربَّما ضلَّت الطريق، فينسى شرط بلوتو. ويلتفت فجأة خَلْفه فيراها باسطة ذراعيها نحوه. ثمَّ تنثني راجعةً الى الجحيم (هيدز). وهكذا يرجع أورفيوس خائباً الى دنياه. ثمَّ لمّا يموت أورفيوس ويُنقل الى الدار الآخرة (هيدز) _ يلقى يوريديس. فتفرح به أيّما فرح. ويعيشان في الجحيم _ عيشة سعيدة !

عن كتاب الهلال: (أساطير الحب والجمال عند الأغريق) ١٧/ يونيه ١٩٦٥ _ دريني خشبة

ملحق (٢): موريس بلانشو: نظرة أورفيه

أما موريس بلانشو فيرى في أسطورة أورفيه ونزوله الى أعماق الجحيم طلباً لأوريديس لأنها _ كما رآها _ تُمثِّلُ اقصى حّد يصل إليه الفنّ. لكنَّ عمل أورفية هذا لم يكُن ليقوم بتأمين أقربَ نقطة أو أقْتَمَ نقطة من الليل إنّما لكي يُعيد النهار. حيث يمنحهُ النهارُ شكلاً. إنَّ مُشكلة أورفيه أنه يقوى على كل عمل ما عدا النظر الى وَسَط الليل في الليل. وحسب المثيولوجيا اليونانية القديمة: لا نقدر أنْ نقوم بعمل ما لم نَتَعدَّ الأختبار المُتجاوز الحّد الى سُواه. وهذا الاختبار حسب اليونانيين ضروري للعمل: اختبارٌ يُوضَعُ فيه المرءُ (أورفيه) تحت امتحان العمل المُتجاوز للقياس. ولكنّ مصير أورفيه _ بالرغم من خضوعه لهذه الشريعة الى _ يُهَدَمُ بسبب التفاته الى الخَلْق. أوريديس. أيّ أنه خَرَقَ وتجاوز الشريعة منذ خطواته الأولى الى الجحيم فيكون مصيره الموت. الموت الذي لا نهايةَ له.

لقد أتى أورفيه يبحث في الجحيم عمّا يراهُ يجعلهُ سعيداً: أيّ (أنْ ينظر في الليل الى ما يخفيه الليل. الليل الآخر) _ لكنه وبسبب قلّة _ أو فُقْدانه الصبرَ _ يضيعُ وتضيعُ أوريَديس في الغناء أيضاً.

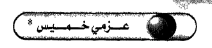
عن (الأدب الفرنسي الجديد) لغايتان بيكون

* كاتب من العراق





بحثاً عن الكاتب !



عزمي خميس *

هل كلّ من أحبّ الشعر وطرب له يستطيع أن يكون شاعراً؟ وهل كلّ من استمتع بقراءة الروايات والقصص يملك أن يتحول الى روائي أو قاص إذا قرّر ذلك؟

مثل هذه الأسئلة يبدو أنها ستظلّ مطروحة للأبد ما دام هناك إبداع أدبي . فمشاهير الكتّاب في العالم يواجهون يوميا في مقابلاتهم وعن طريق بريدهم مئات الأسئلة، تدور كلّها في محصلّتها النهائية حول الطريقة التي يستطيع بها الفرد أن يكون كاتباً، سواء حين يتمّ سؤالهم عن الطريقة التي يكتبون بها، أو عن النصائح التي يقدمونها للكتّاب الشباب.

والإجابات عن هذه التساؤلات لا يمكن إحصاؤها، فقد كُتبت حولها مجلّدات في مختلف أنحاء العالم قديما وحديثاً، تتمحور غالبيتها حول ركيزتين للكتابة الإبداعية هما : الموهبة الفطرية من جهة، وصقل هذه الموهبة بالتدريب والمران من جهة ثانية.

وإذا كان هناك اتفاق عام على ضرورة امتلاك الفرد للموهبة الفطرية للكتابة كي يصبح كاتباً، فإن هناك تقديرات متباينة لأهمية الموهبة ودورها في العمل الإبداعي. فهناك من يعتبرها العامل الحاسم الأكبر، فيما يعطي التدريب والمران أهميّة ثانوية. بينما يرى آخرون أن الموهبة ليست سوى أرضيّة ونقطة انطلاق، وأن ما يجعل الكاتب مبدعا حقاً هو التعلّم والتدريب ومواصلة اكتساب المهارات.

الحقيقة أن النظر لمختلف أشكال الكتابة الإبداعية بمنظار واحد فيه الكثير من التعميم والتبسيط الذي لا يراعي الفروق الجوهرية بين كتابة الشعر مثلا وكتابة القصة أو الرواية.

فالموهبة الفطرية تؤدي دوراً حاسماً في كتابة الشعر تحديداً أكثر مما تلعبه في كتابة القصّة أو الرواية، فموهبة كتابة الشعر هي أشبه بموهبة الموسيقى أو موهبة الغناء. فالتدريب المستمرّ لا يستطيع أن يخلق صوتا جميلا، ولا يستطيع أن يصنع أذناً موسيقية، بل يستطيع أن يصقل الصوت الجميل أصلاً، والأذن الموسيقية المجبولة أصلاً على التقاط النغمات والتفاعل معها، وتخليقها بتوليفات شتى.

الشاعر هكذا، يملك في فطرته تلك القدرة الفريدة على تحويل الكلمات الى موسيقى، أو تشكيلها صوراً، أو إعطائها ايحاءات وظلالاً جديدة.

وقد يخطئ الشاعر الموهوب بالنحو والصرف، وقد يقع في أخطاء املائية في بداياته، تماما كما قد يخطئ صاحب الصوت الجميل في التعامل مع المقامات الموسيقية، أو في استخدام طبقات صوته، لكن تدارك هذا وذاك هو من صميم مهمة التدريب والصقل والتعلّم والمران. أما مكوّنات الموهبة والفطرة فلا يمكن اكتسابها من الخارج، فهي جزء من جبلّة الإنسان وبصمته وملامحه التي لا يدَ له في صنعها.

لكنّ الحال بالنسبة للقصّة أولاً والرواية ثانياً مختلفة عن الشعر. فإذا كانت الموهبة ضرورية لمن يسعى لكتابة القصّة والرواية، فإنها تأخذ في هذا المجال مضموناً يختلف عن مضمونها في كتابة الشعر، فهي هنا أقرب الى الرغبة القويّة والإرادة الواعية والقرار الذاتي. كما أن حجم الحرفية وأثر التدريب المستمر واكتساب الأدوات التقنية للكتابة يبدو أشد بروزاً، وهذا ما يفسر بوضوح وجود مراكز في الدول المتقدمة تعقد دورات متخصصة لكتابة القصّة أو الرواية أو السيناريو السينمائي، بينما لا يوجد مثل هذه الدورات التي تعلّم كيفية كتابة الشعر.

صحيح أن هناك ارشادات ونصائح وملاحظات كثيرة وضعها شعراء مشاهير للشعراء الجدد، لكنها في مجملها تنصبّ على كيفيّة اكتشاف الشاعر الكامن داخل الذات، واستبطان منابع الشعر المركوزة في الفطرة وتفجيرها وإطلاق طاقاتها. بينما كتابة القصّة والرواية والسيناريو عملية مختلفة تماماً، يؤدي فيها العقل الواعي والتحضير المسبق والتخطيط الدقيق والدراسة وجمع المعلومات دوراً بارزاً وأساسياً، يتجلّى في الرواية والسيناريو على وجه التحديد أكثر مما يتجلّى في القصّة القصيرة التي تقترب في أحيان كثيرة في طريقة كتابتها من كتابة القصيدة.. والذي يتابع تطور الرواية العالمية في العقود الأخيرة يكتشف بوضوح حجم الحرفية، وحجم التحضير المسبق، بل حجم الورشة التي يقيمها الروائي قبل كتابة روايته وأثناءها، ويدرك أن الرواية هي في حقيقتها مشروع بناء كبير، يستلزم الكثير من الجهد الذي لا تلعب فيه الموهبة إلاّ دور الشرارة، أو المحفز، فيما يحتلّ المران والتدريب واكتساب المهارات الحرفية الدور البارز في هذا المجال، وهذا ما يؤكده العديد من الروائيين الكبار : فإيزابيل الليندي ترى أن الكتابة مثل التمرينات للرياضيين، فالكاتب بحاجة الى أن يكتب كلّ يوم تماماً كحاجة الرياضي الى التدريب. فيما يركّز دان براون على ضرورة معرفة تفاصيل الموضوع الذي يكتب عنه الروائي وجمع كل المعلومات عنه، أما ماريو برغاس يوسا فيرى أن الموهبة هي نقطة الإنطلاق الضرورية، لكنه يركز على المهارات التي يجب على الكاتب اكتسابها مثل الأسلوب وطرق السرد، والتعامل مع الزمن الروائي ووجهات النظر والتحوّلات في السرد واستبطان الشخصيات الروائية وغيرها من الحرفيّات المطلوبة للتعامل مع هذا الفنّ من فنون الكتابة .

من الواضح أن تطوّر الزمن وازدياد تعقيدات الحياة يُدخل تعديلات جوهرية على أوجه النشاط الإنساني كافة، ومنها الكتابة.فإذا كانت الرواية في الماضي القريب هي انعكاساً لتجارب الكاتب الشخصية : عاطفيا أو اجتماعيا أو سياسياً، ولا تستلزم أكثر من سردها بأسلوب أدبي ولغة سليمة وتشويق مناسب، فإن الرواية في الوقت الراهن أعقد وأشمل وأكبر من التجربة الشخصية مهما كان عمقها. ويكفي قراءة " العطر " لزوسكيند، أو " الجنرال في متاهة " لماركيز أو " شيفرة دافنشي " لدان براون أو " حفلة التيس " لماريو بارغاس يوسا، لنتبيّن أي عوالم ترتادها الرواية الحديثة و أي مهارات ينبغي اكتسابها كي يكون المرء روائياً.

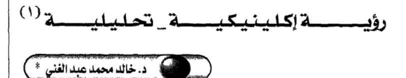
أما الشعر فسيظل بلا ريب الممثل الشرعي للموهبة والناطق باسمها والدالّ على وجودها.

وفي كل الأحوال يظلّ هناك قول صائب ودقيق مفاده: قبل أن تكون كاتباً جيداً يجب أن تكون قارئاً جيداً .

---

* كاتب أردني

جنون الاضطهاد والعظمة في رواية أديب لـطه حسين



رؤيــــــة إكلينيكيــــة ـ تحليليــــة (١)

د. خالد محمد عبد الغني *

**"......... ذلك لأنه مريض بهذه العلة
التي يسمونها الأدب،
فهو لا يحس لنفسه،
وإنما يحس للناس،
وهو لا يشعر لنفسه
وإنما يشعر للناس......
لا يعيش لنفسه
وإنما يعيش للناس" (ص ١١).**

إجمال الصورة في الرواية:

في رواية أديب لطه حسين نرى المبدع حين يكون مضطرباً بداء جنون الاضطهاد والعظمة المعروف حالياً بالفصام من نوع البارانويا، فأديب مولود بصعيد مصر، دميم الوجه مقوس الظهر، جاحظ العينين كأنما سوي على عجل، أحب ابنة عمه وتقدم للزواج منها ورفضته لقبحه، وتزوج من حميدة فتاة من القرية أحبته ومنحته الكثير من الفضل، مولع بالكتابة والإبداع حتى يسقط القلم من يده من كثرة الإعياء. حضر للعمل بالقاهرة والدراسة بالجامعة. وعرضت عليه بعثة إلى فرنسا شريطة أن يكون بلا زوجة فطلق حميدة، وفي فرنسا تعسر في دراسته بعد تفوق، وانخرط في علاقات نسائية حتى المرض والإرهاق، وإدمان الخمور حتى الثمالة، وبدأت تظهر عليه بوضوح علامات اضطراب الاضطهاد والعظمة، واشتدت عليه وطأة المرض وكثر هذيانه وأودع المستشفى (٢).

الصورة العامة لجنون الاضطهاد والعظمة

يعرف الفصام بأنه مجموعة من الأعراض الذهانية تسلك أحياناً مصيراً مزمناً وأحياناً أخرى نوبات متكررة، ويحتمل أن تتوقف أو تتدهور هذه الأعراض في أي مرحلة، ولكن لا يعود الفرد للتكامل السابق الذي كان عليه من قبل، ويتميز بوجود تدهور في الشخصية والسلوك ووجود أعراض اضطراب التفكير والوجدان والإدراك والإرادة. فتظهر عمليات التفكير الخلطي والإدراكات المشوهة والاغتراب الاجتماعي والعلاقات العائلية السيئة، وصعوبة التركيز، ونقص في الاهتمامات العميقة، وتشكك في قيمة الذات، وضعف الهوية الذاتية ووجود مشكلات جنسية (٣).

والفصام يصنف بلغة العلم الحديث عدة أنواع هي النوع التخشبي والنوع غير المنتظم والنوع البارانويدي، والنوع غير المتميز والنوع المتبقي. والنوع البارانويدي هو ما يسمى بجنون الاضطهاد والعظمة وهو أكثر صور الإختلالات الفصامية شيوعاً وانتشاراً. وهؤلاء المرضى يميلون إلى أن يكونوا أكثر ذكاءً من سائر الفصاميين، ولكنهم مع ذلك لا يستطيعون أن يستغلوا ذكاءهم كل الاستغلال بسبب الانهيار العقلي، وأظهر ما يميز الفصام البارانويدي غلبة الهذاءات – كما توحي بذلك التسمية. والهذاءات في أكثر الأحيان من النوع القائم على الشعور بالاضطهاد من الآخرين بحيث يؤمن بأن رجال المخابرات، أو رجال العصابات، أو أعضاء جماعة سرية، أو الجيوش تسعى لقتله، أو ما إلى ذلك. والمريض قد يشكو من أن الطعام الذي يقدم له توضع به كميات متزايدة متدرجة من السم، أو من أن هناك من يتعقبه، أو يتحدث عنه، أو يسيطر عليه بأجهزة علمية غريبة.

وتكون لدى مريض الفصام البارانويدي هذاءات العظمة. على أن هذاءات العظمة وهذاءات الاضطهاد تعمل جنباً إلى جنب وتكمل بعضها بعضاً وتتسق في الوقت نفسه مع تاريخ الشخص. ذلك أن تعرض المرء للاضطهاد يتضمن أن للمرء مكانة خاصة تجعل منه محوراً للمؤامرة والالتفاف حوله. مثلاً فالكل يتكتل ضدك لأنك تملك سر عملية ثورية، أو أن هناك من يحاول أن يسيطر على أفكارك لأن لك قوى خفية عظمى، وبهذا فإن المسافة قريبة بين المريض وبين أن يبدأ في الاعتقاد بأنه شخصية مهمة وخاصة فعلاً. كما أن الهذاءات قد تنشأ وتتطور بصورة عكسية ابتداء بهذاءات العظمة ثم انتهاء إلى الشعور بالاضطهاد. وهنا يصدق المثل القائل (السلطان عبء ثقيل يشقي صاحبه) ذلك أن المريض يؤمن بأنه شخصية عظمى، ثم يشعر أن الناس تُسيء فهمه ولا تعترف به وتنقص في تقديره، ولذلك سرعان ما ينشأ لديه الاستبصار بأن مؤامرة تحاك

ضده لتنحيته والإطاحة به.

والهلاوس شائعة في الفصام البارانويدي، وهي كثيراً ما تتخذ صورة هلاوس سمعية واضحة. فالأصوات تتحدث إليه أو تأمره، أو تلعنه. ويصبح مدمراً أو قاتلاً استجابة لما لديه من هلاوس أو هذاءات. وعلى الرغم من اتجاهه المتشكك والعدائي في أكثر الأحيان إلا أنه يظل على اتصال ببيئته (٤).

ويضطرب النوم وتتميز صورته في هذه الحالات بنقص عدد ساعاته، وبخاصة مراحل النوم العميق، وتعد بداية ظهور الأحلام المفزعة والكوابيس- عادة _ مؤشراً لقرب ظهور الحالة الذهانية، كما تكون الهلاوس بديلاً عن الأحلام أثناء النوم وتؤدي وظيفتها وتقل كمية نوم مرحلة حدوث الأحلام، لأن المريض يفرغ أحلامه في الهلاوس، ومن ثم فلا يحتاج لهذا النوع من النوم، ويزداد الإحساس بالرغبة في النوم والشعور بالإرهاق والإعياء البدني (٥).

الإبداع والمرض النفسي:

مريض جنون الاضطهاد والعظمة ليس الشارد الوحيد من الواقع، فالشخص المبدع أيضاً يشعر بأنه سجين داخل الأشياء كما هي في الواقع، وينحو إلى تغييرها بأن يضيف لها شيئاً يجعل العالم أكثر جمالاً وأكثر قابلية للفهم وأكثر طواعية للتعامل معه، وإن العلماء والشعراء وكتاب المسرحيات والمبدعين بعامة إنما يستخدمون عمليات عقلية مماثلة للعمليات العقلية التي يستخدمها هؤلاء المرضى، والتي يستخدمها أيضاً الشخص العادي حين يحلم (٦).

المنهج المستخدم في قراءة النص :

نعتمد في قراءة هذا العمل على المنهج الإكلينيكي الذي يحاول فهم حالة المبدع _ أديب- من خلال تحليل نص الرسائل التي كان يبعث بها إلى المؤلف _ طه حسين _ وذلك الوصف المبدع الذي أضافه المؤلف لشخصية أديب، محاولين إيجاد الأعراض الخاصة بجنون الاضطهاد والعظمة وفهم البناء السيكودينامي وراء تلك الأعراض.

النشأة وأثرها في تكوين المرض:

عن أسباب تكوين المرض يعلل أديب مشكلاته وتردده وحيرته واضطرابه بقوله: "فأشعر بأن نشأتي في مصر هي التي دفعتني إلى هذا كله دفعاً وفرضت هذا كله علي فرضاً لأني لم أنشأ نشأة منظمة، ولم تسيطر على تربيتي وتعليمي أصول مستقيمة مقررة، وإنما كانت حياتي مضطربة كلها أشد الاضطراب تدفعني إلى شمال، وتقف بي أحياناً بين ذلك، ولو أني بقيت حياتي كلها في مصر لأنفقت حياتي كلها كما بدأتها في هذا الاضطراب المتصل في غير نظام وإلى غير غاية، ولكني عبرت البحر إلى بيئة لا يصلح فيها الاضطراب فلم أحسن لقاءها ولم أحسن احتمال الأثقال فيها، ولم أحسن الخضوع لما تفرضه من نظام واطراد" (ص ١٧٢- ١٧٣). وتأتي الأسباب المهيئة لظهور المرض- مع التأكيد على أن المرض كان كامناً لديه - فيقول: "ثم كانت الحرب _ الحرب العالمية الأولى _ واضطربت الدنيا وأضيف في نفسي فساد إلى فساد، واضطراب إلى اضطراب، وأصبحتُ لعبة تتقاذفها الأهواء" (ص ١٧٣).



طه حسين

> **إن العلماء والشعراء وكتاب المسرحيات والمبدعين بعامة إنما يستخدمون عمليات عقلية مماثلة للعمليات العقلية التي يستخدمها هؤلاء المرضى، والتي يستخدمها أيضاً الشخص العادي حين يحلم**

الأعراض الإكلينيكية لدى أديب:

ونقترب من وصف الأعراض الخاصة بجنون الاضطهاد والعظمة حين يشعر أديب بالمرض فيقول: "فالبرهان يقوم لي كل يوم على أني أسعى إلى الجنون في سرعة تزداد بين حين وحين كما تزداد سرعة السقوط بالجسم الذي يهوي إلى الأرض" (ص ١٧٤). وتظهر شجاعته في مواجهة المرض وكأنه من الأقدار التي لا يملك لها دفعاً: "إني لأرى شبح الجنون بغيضاً مزعجاً ولكن لا أهابه ولا أتأخر عنه" (ص ١٧٥). ويستفحل المرض بأديب وتظهر هذاءات الاضطهاد من الآخرين: "وقد استقر في نفسه أن الصحف الفرنسية كلها مجتمعة على مقته وبغضه والكيد له... ويجتهد لكشف هذا الكيد وهذا المكر الخبيث، فقد ظن نفسه ألمانياً وكان كل ما تذكره الصحف عن ألمانيا موجهاً إليه ومنصباً عليه انصباباً، ثم يعظم الأمر قليلاً وإذا الحلفاء جميعاً يمكرون به ويكيدون له ويدبرون له السوء ولم لا؟ أليس الحلفاء يحاربون ألمانيا وهو ألمانياً، وأصبح ذات يوم مرتاعاً لأن الحلفاء يأتمرون به لينفوه إلى المغرب الأقصى، فكتب إلى أساتذة السربون ومجلس الشيوخ يقص عليهم الخبر ويستعينهم على اتقاء هذه الكارثة" (ص ١٨٣ -١٨٤).

ومن أعراض المرض اضطراب التفكير: "لا أفكر في شيء إلا أثار لي أشياء، ولا

آخذ في مذهب إلا التوى بي إلى مذاهب، ولا آتي أمراً إلا أثار لي أموراً وفتح لي أبواباً، فأنا مضطرب حين أفكر وأنا مضطرب حين أعمل. وأنا مضطرب حين أقول" (ص ١١٤ -١١٥)، "كيف انتقلت من طور إلى طور، وكيف تغيرت من حال إلى حال أكنت خيراً فأصبحت شريراً أم كنت شريراً أتكلف الخير...... أم ماذا إني لفي حيرة لا أعرف لها حداً" (ص ١٤٦).

وتظهر الهلاوس البصرية فعندما كان في السفينة نراه يقول: "وكانت صورة حميدة لا تفارقني، وكانت صورة فهيمة تعرض لي من حين إلى حين، فلما تهيأت للخروج من غرفتي سمعت فهيمة تنكر قبحي ودمامتي، ورأيت حميدة تبسم لي وتشير إلي" (ص١٢٩). ومع الهلاوس تكون أحلام اليقظة لمواجهة الاحباط والفشل فيقول: "وإني لأعجب كيف انجلت عني غمرة الأمل وصرفتُ صرفاً عن هذه الخيالات الحلوة التي كنت أخلقها لنفسي خلقاً وأستعين بها على ما كنت مقدماً عليه من الطلاق حين كنت أتصور الحياة الجديدة في فرنسا وما تدخر لي من لذات مختلفة لا تفنى" (ص ١٢٥).

ويكثر وجود الاعتقادات الخاطئة لديه: "أليس يمكن أن تكون هناك قوة خفية ماكرة قد دفعتني إلى ما وراء البحر لألقى في هذه الأرض الغريبة كيداً يدبر وأمراً يراد، ولأكون نهباً لشياطين الإثم والغواية والفساد" (ص ١٤٦)، "إنما أنا شيء قذفت به قوة عنيفة من قمة الجبل فهو لا يستطيع أن يمسك نفسه ولن يستطيع أن يمسك نفسه حتى يبلغ الحضيض فتمسكه الأرض السهلة المستوية" (ص ١٤٧). ويشتد الاعتقاد الخاطىء بأنه مريض ويصفه المؤلف بقوله: "أرى صاحبي مريضاً لا تظهر عليه آثار المرض ولكنه مؤمن بأنه مريض، قد عرض على الأطباء فلم ينكروا من صحته شيئاً ولكنه مقتنع كل الاقتناع بأنه مريض وبأن الأطباء مخطئون.... ولكنه مريض وقد انتهى إلى الجنون الذي كان يخشاه" (ص١٨٢). ويصف المؤلف أديب بعد أن تمكن المرض منه إذ يقول: "لا يكاد يسمع في الجو أزيز الطائرات حتى ينهض بل يثب ويهم بالخروج فإذا سألته ما خطبه؟ أجاب ألست تسمع أزيز هذه الطيارة فإنه دعاء لي إلى الخروج" (ص١٨٣). ويسيطر عليه ضلال آخر وهو أنه خطب ابنة أحد أساتذة السربون فيقول: "وأقترن بهذه الفتاة التي أحبها حباً لا حد له، والتي قد رضيني أبوها لها زوجاً والتي كدت أسعد معها لولا إلين، ولولا وشاية هذا الصديق الخائن" (ص١٨٦).

وتظهر هذاءات الشك في الآخرين في قوله: "هنا أريد أن استغفرك أيها الصديق وما أدري أتغفر لي؟ فقد أسأت بك الظن واتهمتك بأنك أقدمت على الوشاية بي مخلصاً" (ص١٣١). وقوله: "وعلمت أن صاحب الإبلاغ عني صديق لي متصل بي يتكلف المودة ويظهر النصيحة والإخلاص" (ص ١٣٣).

ويحدث اضطراب العاطفة وهنا يصف المؤلف حال أديب فيقول: "وصاحبي محزون مغرق في الحزن... وصاحبي مسرور مغرق في السرور... وصاحبي ينتقل من السرور إلى الحزن ومن الحزن إلى السرور فجأة في غير تهيؤ ولا تدرج ولا انتظار لهذا الانتقال... وإذا أنت ترى هذا الرجل وقد وثب من نقيض إلى نقيض وأصبح فرحاً مرحاً، عنيف في لفظه، عنيف في حركته، عنيف في كل شيء" (ص ١٧٩- ١٨٠).

ويظهر الشعور بالوحدة باعتبارها من مؤشرات الاكتئاب، فصواب في العلم انه لا توجد أعراض- نقية- خالصة لكل مرض ولكن تتداخل أعراض أمراض أخرى مع وجود سيطرة للمرض الأصلي، وعبر أديب عن وحدته بقوله: "فليس لي بين المصريين المقيمين في باريس صديق آنس إليه إن سرتني الحياة، وأستعين به إن ساءتني" (ص ١٥٧). وفي جوار ذلك نلاحظ ضعف الأنا في مواجهة الأحداث إذا يقول: "وأنا يا سيدي لعبة تتقاذفها معاهد العلم ومنازل اللهو" (ص ١٧١).

ويتصف هؤلاء المرضى بالذكاء الذي يعد أحد العلامات في هذا المرض ونستدل على وجود الذكاء من نتائج دراسته: "وتأتي الأنباء من باريس بأن صاحبي قد فعل الأعاجيب فأتم في عام واحد ما لم يتمه غيره في أعوام وفاز بتهنئة الأساتذة أيضاً" (ص ١٥٤).

يظهر الشعور بالوحدة باعتبارها من مؤشرات الاكتئاب، فصواب في العلم انه لا توجد أعراض- نقية- خالصة لكل مرض ولكن تتداخل أعراض أمراض أخرى مع وجود سيطرة للمرض الأصلي

وتوضع النهاية لأديب حيث تقول إلين: "فقد أيأسني الأطباء من شفائه. وأعطت المؤلف حقيبة كانت بها أوراق أديب"، ويختم المؤلف بقوله: "نظرت في هذه الأوراق فإذا بها أدب رائع حزين صريح لا عهد للغتنا بمثله فيما يكتب أدباؤها المحدثون" (١٨٧).

البناء السيكودينامي لأديب:

في قراءة هذا العمل نجدنا أمام بناء سيكودينامي محدد ساعد في تكوين المرض النفسي لدى أديب وكان علينا أن نتأكد من كونه أديباً أم لا، ويذكر المؤلف عن صاحبه ذلك فيقول: "فلست أعرف من الناس الذين لقيتهم وتحدثت إليهم رجلاً أضنته علة الأدب واستأثرت بقلبه ولبه ونفسه كصاحبي هذا _ أديب-، كان لا يحس شيئاً ولا يشعر بشيء ولا يقرأ شيئاً ولا يسمع شيئاً إلا فكر في الصورة الكلامية، وكان يجد مشقة شديدة في إخفاء تفكيره هذا على الناس، حتى إذا انقضى النهار وتقدم الليل وفرغ من أهله ومن الناس وخلا إلى نفسه أسرع إلى قلمه وقرطاسه وأخذ يكتب ويكتب ويكتب حتى يبلغ منه الإعياء وتضطرب يده على القرطاس ويأخذه دوار، ولم يكن نومه بأهدأ من يقظته، فقد كان يكتب نائماً كما كان يكتب يقظاً، وما كانت أحلامه في الليل إلا فصولاً ومقالات وخطباً ومحاضرات، ينمق هذا ويدبج تلك" (ص ١٣).

وهكذا نتأكد من أنه مبدع تتغلغل فيه صفات الإبداع وخصائص المبدعين بلا أدنى شك، ونقف هنا عند ذلك الوصف لشكل وملامح الحالة الجسمية التي عليها أديب كما يصفه المؤلف: "كان قبيح الشكل نابي الصورة تقتحمه العين ولا تكاد تثبت فيه، وكان إلى القصر اقرب منه إلى الطول وكان على قصره عريضا ضخم الأطراف مرتبكها كأنما سوي على عجل فزادت بعض أطرافه حيث كان يجب ان تنقص ونقصت حيث كان يحسن أن تزيد وكان وجهه غليظاً يخيل إلى من رآه أن في خديه ورما فاحشاً، وكان له على ذلك أنف دقيق مسرف في الدقة منبطح غال في الانبطاح اتصل بجبهة

دقيقة ضيقة لا يكاد يبين عنها شعره الغزير الجعد الفاحم، لم يكن جاوز الثلاثين ولكن علامات الكبر كانت بادية عليه، وكان على قصره مقوس الظهر إذا قام، منحنياً إذا جلس، ولعل إدمانه على القراءة والكتابة هما اللذان شوها قده هذا التشويه، وكان منحرف العنق دائماً إلى اليمين أو إلى الشمال، كانت عيناه الصغيرتان تستقران بين جفونه الضيقة وكان صوته غليظاً فجاً وكان الناس عامة وأصدقاؤه خاصة يتجنبوه إذا لقوه في قهوة أو ناد أو ملعب من ملاعب التمثيل" (ص١٥-١٦).

ولكن ماذا عن إدراك أديب لتلك الصورة الخاصة بالجسد؟ فها هو يعترف لصاحبه - المؤلف - بعد عدة سنوات بمواصفاته الشكلية فيقول: "ولكنك لم تر وجهي ولا شكلي أيها الصديق، وأكبر الظن أنك عرفت من صوتي أني قبيح الشكل دميم الوجه بعيد كل البعد عن أن أروق العذارى وأرضي أهواء النساء، ولم أكن أرى ذلك في نفسي ولا أعترف به عليها، ومتى رأيت رجلاً قبيحاً دميماً يؤمن بأنه قبيح دميم" (ص١٢٧).

ولعله من الصواب أن هذه الخصائص الشكلية من شأنها أن تجعل لدى صاحبها إحساساً بعدم الرضا عن صورة الجسم، ورغبة في عدم الاختلاط بالناس والعزلة، وشعوراً عميقاً بالدونية يظهر في صورة إحساس مبالغ فيه بالعظمة خاصة إذا كانت آلية الدفاع التي تستخدمها الشخصية هي التكون العكسي - رد الفعل المعاكس. وهذا الموقف من صورة الجسد يربطه برفض فهيمة له، والإحباط في الزواج منها ويعبر عن ذلك بقوله: "إن هذه قصة لم أنساها ولن أنساها لأنها مزقت نفسي تمزيقاً، وعذبت قلبي تعذيباً، وآذتني في أعز شيء علي وهو الغرور والاعتداد بالنفس... كانت الفتاة ابنة عمي، ولم تكن جميلة ولا وسيمة، ولكنها على ذلك كانت محببة إلى أثيرة عندي،....، ولكن فهيمة كانت ترى ذلك وتتأذى به وتنفر منه أشد النفور، وكانت تكره أن يتحدث أهلها وأترابها بأمر الزواج، ولما جد الجد وتقدمت بها وبي السن جهرتْ بالرفض جهراً وأعلنتْ الإباء إعلاناً، وأنها تقبل الموت على أن تكون زوجاً لهذا الشاب الدميم" (ص١٢٧ _ ١٢٨).

وماذا يمكن أن يفعل ذلك الشعور بالإحباط في الشخصية؟ لا بد وأن تنزع الشخصية إلى تكوين هذاءات العظمة كرد فعل معاكس، ومن ثم يظهر مفهوم الذات

لست أعرف من الناس الذين لقيتهم وتحدثت إليهم رجلاً أضنته علة الأدب واستأثرت بقلبه ولبه ونفسه كصاحبي هذا - أديب -، كان لا يحس شيئاً ولا يشعر بشيء ولا يقرأ شيئاً ولا يسمع شيئاً إلا فكر في الصورة الكلامية

البارانويدي، ونتلمس ذلك من بعض أفعاله وأقواله حتى حين يمزح وكأن الدعابة هي القناع الذي يلبسه ليستتر خلفها ليكشف عن ذاته البارانويدية: "ثم أخرج _ أديب - مفتاحاً فاداره في قفل أمامه وصاح صيحة عريضة أن اخلع نعليك فقد بلغت الغرفة الحرام، ولكني لم أكد أنحني _ المؤلف - على حذائي لأخلعه حتى امتلأ الجو بضحك عريض ثم امتدت إليّ يد صاحبي الغليظة فردتني إلى اعتدال القامة، وصاحبي يقول ماذا تفعل أو هذا كل ما تعلمته من البيان، لكنك تملأ صدرك بما لا تفهمه وإنما أردت أن تكبر هذه الغرفة لأنها غرفة العلم والأدب ومستقر الأسفار والكتب ومهبط الوحي" (ص ٢٤-٢٥).

إنه يعتبر المؤلف عديم الفهم وأن ما يكتب بمثابة الوحي. ويتكلم باستهزاء فيقول واصفاً الخادمة: "هذه الخادمة- الصبية _ الحمقاء / البلهاء.. وهذا خادمك الأحمق" (ص ٤٢). ويتحدث عن زوجته فيقول: "يا حميدة البائسة" (ص ١١٢). وبعد أحداث كثيرة وسنوات أكثر يقول: "أترى أيها الصديق أني مغرور مسرف في الغرور، أتعزى عن الألم والندم بتزكية نفسي، ولكن لا تنكر علي هذا الغرور، ولا تلمني فيما ألتمس لنفسي البائسة من ضروب التسلية وألوان العزاء، فلولا هذا الغرور لأهلكني ما أجد من الحزن" (ص ١٢٥). وهنا يتداخل مفهوم الذات البارانويدي مع ميكانيزم التبرير لذلك الغرور ويستمر في ذلك التبرير فيقول: "وكثيراً ما وجدت في هذه التضحية التي كنت أحبها، وأرضى عنها مظهراً من مظاهر الغرور، ومصدراً من مصادر العجب والتيه والإكبار للنفس، وكنت أقول لنفسي أنا إذاً شخص نادر وفرد ممتاز

ومن حق الجامعة أن تفخر بخلقي كما أنها ستفخر بعد قليل بجدي واجتهادي وكفايتي في البحث وقدرتي على الدرس والتحصيل" (ص١٣٠).

وينتج عن صورة الجسد ورفض فهيمة له موقف خاص من المرأة والجنس يتسم بالإفراط فيه والإقبال عليه، وهذا أحد أشكال السادية المرتبطة بالمازوخية في الوقت نفسه، فها هو يتعلق بخادمة الفندق وهي أول امرأة يتعامل معها في مرسيليا ثم يكذب على الجامعة، ويتعلل بالمرض للبقاء في الفندق إعجاباً بالفتاة / الخادم _ الجنس مقتعاً - فيقول: "وإني لأتبين منظر هذه الفتاة وعذوبة حديثها، وحسن خدمتها ودخولها علي مع الصبح، وإذنها للشمس أن تغمر غرفتي، كل هذا هو الذي بطأني عن باريس وحبب لي المقام في هذا الفندق" (ص ١٤٣). وكانت هذه الفتاة تدعى (فرنند) ويقول: "ولا تسل عن هذه الأيام الحلوة المرة المشرقة المظلمة التي قضيتها مع فرنند في مدينة كان، وحسبك أن تعلم أني رجعت إلى باريس متعباً مكدوداً.. بل مريضاً مشرفاً على أعظم الخطر وأشده نكراً" (ص ١٥٢). وها هي فتاة جديدة تطل علينا اسمها إلين يحبها ويتعلق بها ويفرط في الجنس معها: "يكفي أن تعلم أن صديقك قد فارق الجد، وقطع الأسباب بينه وبين الدرس، ووصل الأسباب بينه وبين إلين" (ص ١٦٦). وزاد من الإفراط في الجنس حتى قبل الامتحان فيقول: "قبل موعد الامتحان بأسبوعين قضيت هذين الأسبوعين مع إلين نهيم في الغابات إذا كان النهار، ونطوف على الحانات إذا كان الليل، ولا نلم بالبيت إلا مطلع الفجر" (ص ١٧٦). وفي هذا انتقام من صورة تلك المرأة _ فهيمة - بحيث يكثر من علاقاته النسائية. ونتبين ملمحاً آخر من تكوين صورة سلبية للمرأة، متحدة مع ميكانيزم التعميم أيضاً فيقول: "وأقسمت لا أغشى غرفة المائدة ولا مجالس السفينة اجتناباً لسخرية النساء، فما أرى منذ الآن إلا أنهن جميعاً فهيمة" (ص ١٢٩). ويزداد التعميم ويحصر النساء في الجنس إذ يقول: "فأمثال فرنند كثيرات في كل فندق وفي كل مدينة وفي كل بيئة" (ص١٦٩- ١٧٠).

وما دمنا تكلمنا عن ميكانيزمات الدفاع فلنفصل القول في ميكانيزم التبرير الذي تستخدمه شخصية أديب بكثرة كما في التبرير لاستعداده للسقوط في الغواية قبل السفر فيقول: "وأنا آسف أشد الأسف،



محزون أشد الحزن لأني أعلم أني سأتعرض للفتنة إذا عبرت البحر، وأن بعض اللحظ سيمس قلبي وأن بعض المال سيستهويني وأن بعض الشر سيدفعني إلى شيء من الغي" (ص ١١٧). وكان الأولى به أن يكون ذلك مما يتحصن به في مواجهة الفتن بدلاً من الإذعان لها. واختلاط تبرير الشعور بالندم بمشاعر العظمة: "والندم عندي آية من آيات الكرم، وعلامة من علامات السمو ومظهر من مظاهر الارتفاع عن الدنيات ودليل من أدلة خصب النفس وجودة أصلها واستعدادها للخير وحسن البلاء" (ص ١٢٤). وأوضح ما يكون التبرير ما حدث في طلاق حميدة زوجته فيقول: "وأنا أريد أن أحل هذه العقدة لا إيثاراً للطلاق، ولا رغبة عن امرأتي، ولكن إيثاراً لما هو خير من الزواج، ولما هو خير من الزوج، وإن كانت خليقة بالحب والمودة والعطف" (ص ٨٦). وهنا يشتبك التبرير مع التناقض الوجداني ـ سيأتي الحديث عنه - ويزداد تبريراً فيقول: " ومع ذلك فقد أقدمت على هذا الشيء الخطير ـ الطلاق ـ إيثاراً للعلم، وإن شئت فقل إيثاراً للرقي وارتفاع المنزلة، وإن شئت فقل اجتناباً للكذب على الجامعة، وفراراً من الخيانة الممكنة بل الراجحة بل المحققة" (ص ١٠١).

ويتصاعد الاستبصار بالذات والشعور بالفقد ـ أحد مؤشرات الاكتئاب - بعد الطلاق وهو في عرض البحر إلى فرنسا، وذلك للتقليل من سطوة الأنا الأعلى وليخفف من حدة الاكتئاب فيقول: "لست ظالماً فحسب، ولكني كافر للنعمة منكر للجميل، فلم تكن حميدة زوجي فحسب، ولكنها كانت منعمة علي منقذة لي. رضيت بي بعد أن نبذني غيرها، ومنحتني ودها وحبها بعد أن أعلن غيرها أني لست أهلاً لود ولا لحب" (ص ١٢٧). ويزداد تعمقاً في الذات تحت تأثير حالة الاكتئاب والشعور بالفقد فيقول: "فإني أنظر في المرآة أمامي فاستكشف في وجهي وخلقي من الدمامة والقبح ما ينهض بألف عذر وعذر لابنة عمي، ومما يثقلني بألوان الندم حين أفكر في ما جُزيت حميدة به من العقوق" (ص ١٢٨). ولكن ما قيمة الندم في هذا الحين؟ وما نحسب إلا أنه آلية للتخفيف من الاكتئاب.

ومن الديناميات النفسية التي كانت لدى أديب هي التثبيت على المرحلة الفمية والذي اتخذ صورتين الأولى البلاغة في الكتابة والإفراط في الكلام: "فقد كان كثير الكلام كالسيل لا يكف" (ص ٤٢)، "ولكني تعودت من صديقي طول الحديث واختلافه وكثرة الافتنان فيه" (ص ٧٠). ويقول عن نفسه في هذا: "كما تعودوا أن يروني دائماً ثرثاراً ساخراً متصل العبث والمزاح" (ص١١١). والثانية الإدمان الكحولي ويذكر ذلك بقوله:



"ولعلك تنكر أيها الصديق إقبالي على الشراب" (ص ١٤٤). ويصفه المؤلف بقوله: "وصاحبي إن سر لا يعدل بالشراب شيئاً وهو مسرف في الشراب إذا أقبل الليل عليه لم تكفه الزجاجة ولا الزجاجتان من معتق النبيذ، وإنما يشرب حتى يعجز عن الشرب، وهو لا يعجز عن الشرب إلا حين تعجز يده عن تناول الزجاجة وصب شيء من روحها في القدح" (ص ١٨٠).

ونأتي للحديث عن التناقض الوجداني وهو حب الشيء وكراهيته في الوقت نفسه فيقول: "وإن كنت أعلم أني لدي من الوقت ما يكفي للنظر في المرآة ولأرى هذه النفس التي أحب وأكره أن أراها" (ص١١٥). ويقول: "وقد عرفت قضاء الله في أمري فأنا رجل موكل بالجد واللهو معاً، أبلو اللذة حتى أصل إلى أقصاها، وأبلو الألم حتى أنتهي إلى غايته، وأقبل على العلم كأني لم أخلق إلا للعلم ثم أقبل على اللهو حتى كأني لم أخلق إلا للهو، يتاح لي الغنى ويلم بي الفقر" (ص ١٧٠ -١٧١). ويصف المؤلف كلامه عن إلين فيقول: "ويطيل الحديث عن إلين مثنياً عليها حيناً، شاكياً منها حيناً آخر واصفاً محاسن جسمها ومحاسن نفسها دائماً" (ص ١٨١). وتتغير علاقته بإلين فيقول عنها: "هذه الفتاة الخائنة التي كانت تسمى إلين والتي قد جحدت حقه ونسيت مودته وأعرضت عن حبه إعراضاً، وأخذت تكيد له مع الكائدين وتمكر مع الماكرين" (ص ١٨٤).

ومعلم آخر عن شخصية أديب حيث سيطرة الهو ـ قسم من الشخصية يتبع الغريزة - وضعف الأنا الأعلى: "إن نفسي قد نسيت حميدة وفراقها وطلاقها ومحيت منها أو كادت تمحى صورة حميدة القائمة في غرفتنا" (ص ١٤٦)، "فنحن نتبع غرائزنا أكثر مما نتبع عقولنا" (ص ١٦٣). وأيضاً يتضح ميكانيزم التعميم عندما يتكلم بصيغة الجمع: "فنحن ننتهز الفرص حين نظفر بها ونستمتع باللذة إلى أبعد غاية الاستمتاع حين تتاح لنا، لا نحاسب أنفسنا، ولا نسألها" (ص ١٦٤). ويسرف في اللهو استجابة لسيطرة الهو وضعف الأنا الأعلى

يتصاعد الاستبصار بالذات والشعور بالفقد- أحد مؤشرات الاكتئاب - بعد الطلاق وهو في عرض البحر إلى فرنسا، وذلك للتقليل من سطوة الأنا الأعلى وليخفف من حدة الاكتئاب

فيقول: "وداعاً يا سيدي.... فأما الآن... إلى اللهو، إلى اللهو المجنون الذي لا يعرف رفقاً ولا مهلاً ولا تفكيراً، إلى اللهو حتى سيضعف العقل والجسم معاً، وحتى أضطر إلى الراحة ثم إلى الجد اضطراراً" (ص١٧٦-١٧٧).

ولا بد من الحديث عن أبرز الغرائز الجزئية _ الحاجات الكامنة - لدى أديب وقد كانت النظارية حيث كان ينصح المؤلف بقوله: "هون عليك هذا الحرص على المحاضرات فهي أقل غناءً مما تظن وخير لك أن تقرأ من أن تسمع" (ص ١٨). وهنا نلاحظ ارتفاع النظارية لديه وهذا ما يفسر لنا انصرافه إلى القراءة وإدمانه لها فيصف نفسه بقوله: "أني أنفقت في القراءة وفي القراءة وحدها إجازة عيد الميلاد على حين كان الناس ينصرفون إلى ما ينصرفون إليه من بهجة وعيد..... وكنت أجد لذة في هذه الليالي التي أنفقها مع الكتاب القدماء والشعراء على حين يحيا الناس حياتهم ويجدون من اللذات والآلام" (ص ١٧٤). ويعرض المؤلف وصفاً لأديب فيقول: "وصاحبي إن حزن لا يعدل بالكتاب شيئاً وهو مسرف في صحبة الكتاب يأخذ المجلد الضخم فلا يكاد ينصرف عنه حتى يزدرده ازدراداً" (ص ١٨٠).

والحتمية النفسية في اختيار الصديق: لقد أدرك أديب أنه دميم الشكل وأن صاحبه _ طه حسين _ فاقد البصر وأن ذلك موقف مثالي لإقامة علاقة صداقة حميمة بين الاثنين، فطه حسين لن يطلع على أديب، وأديب سيتقبل عاهة صاحبه، ولن يكون بينهما حساسية الشعور بالقصور البدني.

ومع كل ما ألم به نجده يشعر بالاغتراب والمرض واستبصار بالمصير فيقول قبل سفره إلى فرنسا: "أترين أنك فهمت عني؟ ما أظن ومتى فهم العقلاء عن المجانين ومتى صدق الناس مثل هذا الهذيان؟..... إني لمدله مجنون" (ص ١١٨). ويقول عندما اقترب من تحقيق الهدف: "إني لأدنو من فرنسا خائفاً وجلاً شديد التشاؤم.. لا أنتظر خيراً ولا نجاحاً وإنما أنتظر شراً كثيراً وإخفاقاً شنيعاً" (ص ١٣٤).

خاتمة:

تبين لنا من خلال تحليل النص الأدبي فيما يتعلق بالبطل _ أديب- المطابقة شبه التامة بين ما كتبه أديب في رسائله وما يقول به علم الأمراض النفسية من أعراض جنون الاضطهاد والعظمة، وبين التفسيرات السيكودينامية التي تكمن وراء تلك الأعراض الإكلينيكية، وكذلك وضحت العلاقة بين إيديولوجيا المكان واضطراب الشخصية، فصعيد مصر مثّل لدى أديب النشأة التقليدية غير المنظمة والدراسة الجافة بكتاب القرية والإحباط في الحب والانطواء لقلة الأصدقاء حيث قبح الشكل والمنظر. وفي القاهرة نرى أن أديب تحلل قليلاً من بعض آثار الماضي وعاش حياته على هواه تقريباً، وأما في فرنسا فقد نزع عنه ثوب التربية المحافظة والتقليدية لينخرط في النساء والشراب وهذا ما كان ينقصه في القاهرة، وأما تعدد النساء والإسراف في الجنس فبدا وكأنه رد ظل مؤجلاً لفترة طويلة على رفض النساء له، وعدم حبهن له، وزهدهن فيه، وبخاصة قصة حبه لابنة عمه، فأراد أن ينتقم من النساء جميعاً في صورة تعدد النساء والعلاقات باعتبارها أيضاً أحد أشكال العدوان والسادية، ولإثبات جدارته بحبهن أمام ذاته وكبريائه. وأما إسرافه في الشراب فيتفق مع بلاغته الواضحة وقدرته على الابداع الأدبي، وهذان معاً دليل على التثبيت على المرحلة الفمية حيث الإشباع عن طريق استثارة الفم. كما نلاحظ الحتمية النفسية ولقد ظهرت في اختيار الصديق _ الأعمى وهو طه حسين _ حيث إن ذلك هو الشكل الوحيد الذي يمكن أن تتحقق فيه علاقة صداقة كاملة بين قبيح الوجه وفاقد البصر الذي لن يتمكن من رؤية وجه ولا شكل صاحبه. وعن هذيان الاضطهاد والشك في الآخرين فقد ظهرت في رسائله للجامعة والصحف حيث الشكوى وطلب العون. وهذاءات العظمة كانت واضحة حيث يصف نفسه بأنه أديب مهم وشخصية فريدة في كل شيء تقريباً، واستخدم عدداً من الحيل الدفاعية مثل التعقيل- التبرير- حيث قدم لنا تبريراً لطلاق زوجته، وتكون الخاتمة في استفحال المرض. ولكن هنالك بعض الأسئلة التي نحب أن نختم بها، ماذا لو أن أديب كان أقل - من حيث الشدة - مرضاً؟ وماذا لو لم يكن محبطاً في حبه الأول؟ وماذا لو لم يكن دميم الشكل؟ هل من الممكن أن يكون أديباً؟ ما يغلب على الظن أن لا.

* كاتب وباحث من مصر

هوامش

١- لم يكن في وسع ولا في استطاعة هذا العمل أن يقدم تعريفاً شاملاً لكل المفاهيم النفسية الواردة فيه لكثرتها ولذلك نحيل القارئ إلى تلك الشروحات الضافية للمفاهيم والتعريفات المتعلقة بالتحليل النفسي وعلم النفس المرضي التي قدمها العلامة الأستاذ الدكتور حسين عبد القادر تلك التي سيجد فيها كل الغناء: حسين عبد القادر(١٩٧٤) : العلاقة بالموضوع كما تظهر في السيكودراما لدى مرضى الفصام. رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة عين شمس، حسين عبد القادر(١٩٨٦): العلاج الجماعي والسيكودراما دراسة في الجماعات العلاجية لمرضى فصام البارانويا. رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة عين شمس، حسين عبد القادر وفرج طه وشاكر قنديل ومصطفى كامل (١٩٩٣): موسوعة علم النفس والتحليل النفسي. ط.١ دار سعاد الصباح، الكويت. حسين عبد القادر ومحمد النابلسي (٢٠٠٢): التحليل النفسي: ماضيه ومستقبله. ط.١ دمشق، دار الفكر المعاصر. وأعمال أخرى كثيرة يضيق المقام بذكرها حالياً.

٢- طه حسين (١٩٩٨): أديب. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٣- أحمد عكاشة (٢٠٠٣): الطب النفسي المعاصر. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية ، (ص ٢٩٦).

٤-ريتشارد م. سوين (١٩٨٨): علم الأمراض النفسية والعقلية. ترجمة: أحمد عبد العزيز سلامة، ط ١، الكويت، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، (ص٦١٦- ٦١٧).

٥- American Psychiatric Association (1994):Diagnostic And Statistical Manual Of Mental Disorders (D.S.M. IV). American Psychiatric Press Washington Dc.

٦- سيلفانو آريتي (١٩٩١): الفصامي: كيف نفهمه ونساعده، دليل للأسرة وللأصدقاء. ترجمة: عاطف أحمد، سلسلة عالم المعرفة عدد ١٥٦، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (ص٢١- ٢٢).

تنتمي إلى تلك السلالة الأدبية التي تتحدر من جين أوستن

آن تايلر.. ممسوسة بجراح العائلات ومشاكلها وأحلامها المهدورة

ترجمة: مروان حمدان *

تملك الروائية والقاصة الأمريكية آن تايلر أذناً حادة للحوار وميلاً إلى الشخصيات القريبة من الواقع، وهذا جعلها تحظى بمديح نقدي كبير. تقع أحداث العديد من روايات تايلر في بالتيمور وتركّز على عوائل الطبقة المتوسطة: أسرارها وطموحاتها وأحلامها وأزماتها. ومن بين روايات تايلر المشهورة رواية "سائح بالصدفة" (١٩٨٥)، التي تم تحويلها إلى فيلم لقي نجاحاً كبيراً، إلى جانب روايتها الفائزة بجائزة بوليتزر "دروس في التنفس" (١٩٨٨).


تايلر

ولدت آن تايلر في مينيابوليس، مينيسوتا، لكنها نشأت في ساوث كارولينا. كان والدها لويد تيلر، وهو كيميائي صناعي، ووالدتها فيليس ميهن تايلر، وهي موظفة خدمات إجتماعية. قبل الاستقرار في راليه بساوث كارولينا، عاشت العائلة بين مجتمعات الكويكرز المختلفة في الجنوب الريفي. وقد شكّلت تلك السنوات خلفيةً للنكهة الأدبية الجنوبية عند تايلر، وهذا ما يمكن لمسه في أماكن قصصها. إلى جانب ذلك، تأثرت تايلر بالكاتبة يودورا ويلتي، التي صورت الميسيسيبي كما عاشته في طفولتها.

تنقلت عائلة تايلر عدّة مرات بحثاً عن مكان مثالي لتربية أطفالها. في عام ١٩٤٨، عندما كانت آن في السادسة من عمرها، عثرت عائلة تايلر على مجتمع سيلو، قرب بورنسفيل، في جبال ساوث كارولينا. وكان أفراد هذا المجتمع يعيشون ضمنه على أساس العمل المشترك. في سيلو، عاشت عائلة تايلر في بيتها الخاص، وقامت بتربية بعض الماشية، واستخدمت تقنيات الزراعة العضوية. تلقى الأطفال دروساً في الفنّ والنجارة والطبخ. وقد ارتادت آن أيضاً مدرسة عامّة محليّة صغيرة في هارفارد. وطبقاً لإحدى الحكايات، عندما كان مدير المدرسة يضطر لأخذ إجازة قصيرة للاعتناء بأبقاره، كانت آن تتحمل المسؤولية في المدرسة طيلة غيابه.

بدأت آن بكتابة القصص عندما كانت في السابعة من عمرها. وأغلب هذه الكتابات المبكّرة كانت تتعلق بـ "بنات محظوظات جداً كان عليهن أن يذهبن غرباً في عربات



مغطاة". كتابها المفضّل كان "البيت الصغير" لفرجينيا لي بيرتن. وقد قالت آن لاحقاً بأنّ ذلك الكتاب جعلها ترى "كيف يسير العالم، كيف تتدفق السنوات ويتغير الناس، ولا شيء يمكن أن يظل على حاله أبداً". في التاسعة عشرة من عمرها، تخرجت تايلر من جامعة ديوك، دورهام، في ساوث كارولينا. وكانت خلال وجودها في هذه الجامعة فازت مرّتين بجائزة آن فليكسنر للكتابة الإبداعية. أول قصّة قصيرة منشورة لها هي قصة "لورا" التي ظهرت في مجلة جامعة ديوك الأدبية "الأرشيف". وبعد التخرج عملت آن في الدراسات الروسية في جامعة كولومبيا. وقبل أن تستقر في بالتيمور، التي كانت موطنها لمعظم سنوات نضوجها، عملت تايلر مصنفة مؤلفات في جامعة ديوك، تنظم الكتب القادمة من الإتحاد السوفييتي. كما عملت في المكتبة القانونية لجامعة ماكغيل. وقد تزوجت آن في عام ١٩٦٣؛ ورزقت هي وزوجها بابنتين.

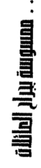
ظهرت تايلر ككاتبة لأول مرة مع رواية "إذا كان الصباح سيأتي" (١٩٦٤). وهي رواية تصوّر شاباً يدعى بن جو هوكس، يعود من كولومبيا إلى ساوث كارولينا ويحاول شق طريقه الخاص في خضم التوقّعات العائلية. يعلم بن أنّ أباه كان يعيش بالتناوب مع زوجته وعشيقته، وأن جدّته تزوّجت جدّه بالرغم من أنّها كانت تحب رجلاً آخر. وأخيراً يكون على بن أن يقرّر كيف سيستمر في علاقته مع صديقته السابقة.

في عام ١٩٦٧ أصبحت تايلر كاتبة متفرغة. وفازت في عام ١٩٧٧ بجائزة من الأكاديمية الأمريكية عن روايتها "أملاك دنيوية". تستكشف روايتها "عشاء في مطعم الحنين إلى الوطن" (١٩٨٢) التوتّرات داخل إحدى العائلات - والعائلة بالنسبة لتايلر هي ساحة المعركة الأساسية في المجتمع كلّه. تتم رؤية الأحداث في هذه الرواية من منظور كلّ فرد في العائلة تباعاً. جميع أطفال بيرل كودي تال لهم وجهة نظرهم الخاصة في ما يتعلق بها - إنها بالنسبة إليهم إما قاسية بشكل عنيف، أو كثيرة الشكّ، أو راعية لهم. يدير الإبن الأصغر الشارد الذّهن، إزرا، مطعماً أخذت الرواية عنوانها من اسمه، حيث يجتمع فيه زوج بيرل وأطفالها للعشاء بعد جنازتها.

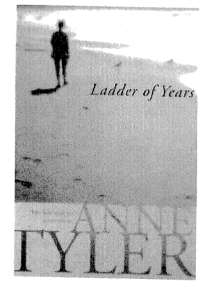
فازت رواية تايلر "سائح بالصدفة" في عام ١٩٨٦ بجائزة دائرة نقاد الكتاب الوطني، وتم تحويلها إلى فيلم في عام ١٩٨٨، من إخراج لورنس كاسدن وبطولة وليام هيرت وكاثلين تيرنر. البطل في الرواية هو ماكون ليري، الذي يكتب أدلة سياحية لرجال الأعمال الذين يكرهون السفر. بعد مقتل ابنه، إيثان، في مجمع للطعام السريع، تهجره زوجته ساره، فيقضي ماكون وقته في الطائرات، مدمناً على الروتين. "كان يصادق على الطائرات. عندما يكون الطقس هادئاً، لا يمكنك أن تحسّ بحركتها. ويمكنك أن تدّعي أنّك تجلس آمناً في البيت. كان المشهد من النافذة دائماً نفسه - هواء ومزيد من الهواء - والمكان داخل إحدى الطائرات لا يمكن استبداله عملياً بالمكان داخل أيّ طائرة أخرى". يتشتت روتين ماكون عندما يلتقي موريل بريتشيت، وهي مدرّبة كلاب، وابنها الشاب. ينتقل ماكون للعيش مع موريل، لكن ساره تريد استعادته. ومثلما هو الحال في العديد من روايات تايلر، الشخصيات في الرواية مترددة في الهروب من حياتها الحالية. وفي هذه الرواية تعيد تايلر التأكيد بأنه مهما كان ما يحدث فإن الحياة تستمر.

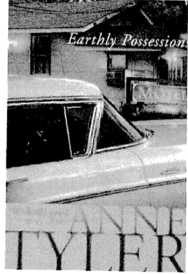
من ناحية أخرى، تُظهر رواية تايلر السادسة عشرة "زواج غير ناضج" (٢٠٠٣) أن النزاعات المحلية تميل إلى أن تمتد عبر عدّة أجيال. يتزوّج مايكل أنتون وبولين باركلاي أثناء السنوات الأولى من الحرب العالمية الثانية. ويستغرق انحلال زواجهما عقوداً من السنوات.

في عام ١٩٨٩ فازت تايلر بجائزة البوليتزر عن روايتها "دروس في التنفس"، التي تحكي قصّة شخصين ظلا متزوجين ثمان وعشرين سنة. ماجي موران متفائلة دائماً وجريئة. وهي متزوّجة من آيرا، وأمّ لكل من ديزي وجيسي، التي لم تكمل دراستها في المدرسة الثانوية. في يوم صيفي مثير يذهب آيرا وماجي بالسيارة إلى جنازة زوج صديقة حميمة لماجي. وخلال سفرهم الذي يمتد على مسافة تسعين ميلاً، تستكشف تايلر مشاكل الزواج والحبّ والسعادة. "إن تايلر تحبّ قصص الحبّ، مع أنّها في أغلب الأحيان تفضّل أحزان واضطرابات حالة انعدام الحب. إنها تحبّ حفل الزفاف وجميع الطرق التي تختلف بها حفلات الزفاف عن بعضها، وتحبّ تعداد خواص أحاسيس الأطفال وتعداد قطع أثاث البيت. ورغم أنها معتدلة، إلا أنها تحتفل بالعصبية، تتلذذ وتشتهي أي شيء، طالما أن العائلة تظل متماسكة. تريد من شخصياتها أن تتزوج بشكل معقول، وأن









9 WEEKS ON THE NEW YORK TIMES BESTSELLER LIST

ANNE TYLER

Saint Maybe

"A novel that attests once again to Ms. Tyler's enormous gifts as a writer."

ترعى بعضها البعض" (إدوارد هوغلاند - النيويورك تايمز).

في "القدّيس ربّما" (١٩٩١) تعاملت تايلر مع موضوع الذنّب داخل عائلة غير سعيدة تنتمي إلى الطبقة المتوسطة. بعد موت أخيه الأكبر داني وأرملته التي قتلها الحزن عليه، يتعذّب يان باتهام الذات. يعتني بالأطفال الذين أصبحوا أيتاماً، بالإضافة إلى والديه، ويصبح في نظر أصغرهم "الملك انتبه. السّيد انظر إلى كلا الطريقتين. القدّيس ربّما". أما "سلّم السنوات" (١٩٩٦) فهي قصّة حول امرأة تهجر زواجها وعائلتها بحثاً عن حقيقتها. وتدور "كوكب مرقّع" (١٩٩٨) حول بارنابي غيتلين وهو جانح سابق، ومتفائل بشكل مَرَضي، ومطلّق. تبدو ابنته أوبال، بأسئلتها الثاقبة المتشككة، مثل أمّها. يقوم بارنابي بمساعدة كبار السنّ من خلال منظمة اسمها "استأجر من يساندك"، لكنّه محتار بشأن ما الذي يجعل بعض الناس أكثر فضيلة من غيرهم. "إحدى النقاط الرفيعة في هذه القصة هي عشاء عيد الشكر الذي أحضر كل شخص وجبة معينة إليه، ولكن لم يحضر أحد ديكاً رومياً. هناك فطيرتا قرع، ووعاء مارشمالو من البطاطا الحلوة، وكعكة صُنعت في وعاء صوفيا الخزفي، والصعوبة تكمن في ما يلي: إذا كانت الحلوى هي الوجبة الرئيسة، فمن الصعب معرفة متى سينتهي العشاء" (هيلاري مانتل، ذا نيويورك ريفيو أوف بوكس، ١٩٩٨). في رواية "في الماضي عندما كنا كباراً" (٢٠٠١) تكتشف أمّ لعائلة كبيرة، هي ريبيكا دافيتش، "بأنّها تحوّلت إلى الشخص الخطأ". ريبيكا هي جدّة "عريضة ولطيفة ولها غمازات على وجنتيها، بجناحين قصيرين من الشعر الجاف المعتدل يتموجان تقريباً بشكل أفقي من الوسط". إنها لا تعتقد أن الوقت فات للقيام بتغييرات ومحاولات للعثور على ذاتها الحقيقية من خلال ماضيها.

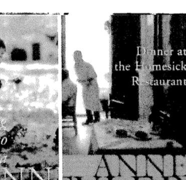
تدور أغلب روايات تايلر في بالتيمور، ميريلاند، حيث تعيش. وبالتيمور رولاند بارك هو أيضاً أحد الأماكن التي تعيش فيها شخصياتها، ومن بينها ماكون ليري في رواية "سائح بالصدفة" وديليا غرينستيد في "سلّم السنوات" وعائلة بيك في رواية "البحث عن كاليب". أما موريل بريتشيت في "سائح بالصدفة" وعائلة تول في "عشاء في مطعم الحنين إلى الوطن" وريبيكا دافيتش في رواية "في الماضي عندما كنا كباراً" فكلهم يقيمون في تشارز فيليج. يقع المشهد الافتتاحي لرواية "سلّم السنوات" في رولاند بارك، وهو خلاصة "الطبقة المتوسطة العليا في قمة مجدها".

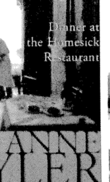
إن آن تايلر، المنتجة والتي تتمتع بموهبة تبدو سهلة في وصف الأفراد من الناس، يمكن وصفها بأنها روائية محلية، روائية تنتمي إلى تلك السلالة الأدبية التي تتحدر من جين أوستن. إنها ليست مهتمّة بالطلاق أو الخيانة، بل مهتمة بثيمة الزواج - ولكن ليس في ما يتعلق بالزواج من عزلة وجفاء وعزل واغتراب وأية مخاوف عصرية أخرى، لكنها مهتمة بالتيقظ الرومانسي، وتنشئة الأطفال ومسؤولية علاقات الأبناء بأبويهم. إنها بؤرة صاخبة محمومة بالنسبة لكاتب أن يختار خلال ثمانينيات القرن العشرين، وعلامة على قدرة تايلر في تلك الحقبة المتشظية أن تكتب بشكل جيّد حول روابط الدمّ والجنازات العائلية والصداقات القديمة أو الآثار السيئة للحبّ الفاشل وعلاقات الحبّ الجامدة أو حالات الزواج غير الملائمة التي لا يمكن إصلاحها أو إنهاؤها. إن رؤيتها لطيفة وحكيمة ومتعدّدة الأغراض، ويعد مرورها على كلّ مجموعة جديدة من الشخصيات بتلهف الكاتب، وهطول غزير من التفاصيل، تميل تايلر إلى التوصّل إلى مجموعة من النتائج حول تلك الشخصيات كنوع من الموقف الوسط بين جميع الأطراف.

ينصب اهتمامها على العائلات، ولا تهتم بمن يجنحون خارج العائلة، ورغم ذلك فإن الضعف والتوتر لدى الناس هو ما يثير عطفها. إنها ممسوسة بجراحهم، بمشاكلهم، بأحلامهم المهدورة وطموحاتهم المنهارة التي جعلتهم مثقلين في حياتهم، لأنه ليس الجانحون عن العائلة هم الذين يحطّمونها في أغلب الأحيان عندما يغرق أفرادها في التكاسل وعدم التفاعل مع مشكلة محورية، ونادراً ما يقولون أنهم فقدوا الأمل، وإنما ما يؤدي إلى ذلك هو الإنجراف عبر دورة الأيام دون أي اهتمام أو محاولة لردم الهوة.

لذا فإن تايلر تحب الوسطاء، مثل إليزابيث في "مفتاح الساعة" (١٩٧٢)، وموريل في "سائح بالصدفة" وماجي موران في "دروس في التنفس". وإذا كان الوسطاء غير كافين لجعل الأشياء تحدث، فإنها ترمي بحادثة حمل أو حظّ سيىء غير متوقع أو موت في العائلة، حتى يكون على أفراد العائلة الاجتماع ومواساة بعضهم البعض. إنها تدفع الأحداث إلى الناس الذين لا يريدون أن يحدث أيّ شيء لهم، الذين يخافون من رنة الهاتف لئلا يكون عليهم الذهاب وإخراج ابن لهم من مركز الشرطة. إنهم أناس متعودون على فكرة أنه إذا كان على أي شخص أن يتحرك فإن ذلك يعني عادةً أنّه سيفقد عمله. إنهم لا يحصلون على ترقيات، ويتمسكون بما لديهم. ومع أنهم في قديم الزمان نظروا إلى أعلى السلّم، إلا أنهم الآن يتجنبون بشكل رئيسي الانزلاق إلى كارثة مثل الإفلاس، أو مراهق بدأ يتعود على شرب الكحول، أو شجار بين الإخوة والأخوات الذي يخنقون أو يضربون بعضهم البعض. إنهم بتمسّكهم بدرجة أدنى في الطبقة المتوسطة، يكونون مستأجرين بيوتاً لأنهم ورثوا بيوتاً رثةً، وليس لأنهم أغنى من أصحاب البيوت التي يعيشون فيها، ويظلون مرتبكين ومحتارين حيال النوعية المحظوظة للقرارات الرئيسة في حياتهم أو في حياة الآخرين، وخصوصاً كيف حدث أن تزوج الأشخاص: شهر أو اثنين من النشاط الأعمى المتهور يؤدّي إلى سنوات وسنوات من الجمود.

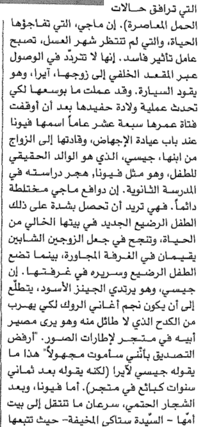
ومهما كان ما تعرّضهم له تايلر فإنه سيكون فعلاً

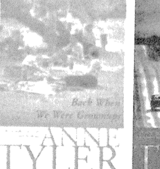


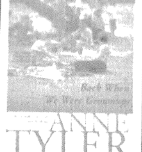














اجتثاثياً وقاسياً قبل أن يتحول إلى فعل تعويضي. "حياة حقيقية، أخيراً! يمكنك أن تقول"، هذا ما تقوله ماجي لنفسها في رواية "دروس في التنفس". (يشير عنوان الرواية إلى التحفيزات التعليمية المختلفة التي ترافق حالات الحمل المعاصرة). إن ماجي، التي تفاجؤها الحياة، والتي لم تنتظر شهر العسل، تصبح عامل تأثير فاسد. إنها لا تتردّد في الوصول عبر المقعد الخلفي إلى زوجها، آيرا، وهو يقود السيارة. وقد عملت ما بوسعها لكي تحدث عملية ولادة حفيدها بعد أن أوقفت فتاة عمرها سبعة عشر عاماً اسمها فيونا عند باب عيادة الإجهاض، وقادتها إلى الزواج من ابنها، جيسي، الذي هو الوالد الحقيقي للطفل، وهو مثل فيونا، هجر دراسته في المدرسة الثانوية. إن دوافع ماجي مختلطة دائماً. فهي تريد أن تحصل بشدة على ذلك الطفل الرضيع الجديد في بيتها الخالي من الحياة، وتنجح في جعل الزوجين الشابين يقيمان في الغرفة المجاورة، بينما تضع الطفل الرضيع وسريره في غرفتها. إن جيسي، وهو يرتدي الجينز الأسود، يتطلّع إلى أن يكون نجم أغاني الروك لكي يهرب من الكدح الذي لا طائل منه وهو يرى مصير أبيه في متجر لإطارات الصور. "أرفض التصديق بأنّني سأموت مجهولاً" هذا ما يقوله جيسي لآيرا (لكنه يقوله بعد ثماني سنوات كبائع في متجر). أما فيونا، وبعد الشجار الحتمي، سرعان ما تنتقل إلى بيت أمّها – السيّدة ستاكي المخيفة– حيث تتبعها ماجي لتتجسّس على الطفل.

ماجي امرأة جسورة وجريئة وتفرط في عادتها في كشف قلبها إلى كلّ غريب يستمع إليها، وهذا من الطبيعي أن يغيظ آيرا، الذي وصل إلى مرحلة يمكن لماجي معها أن تحدس بمزاجه فقط من خلال أغاني الخمسينيات الشعبية التي يصفر بها. بالإضافة إلى الصفير، فإنه يجد سروره في لعبة "السوليتير". لقد كان يحلم بالعمل في مواقع متقدمة في عالم الطب، لكنه بعد أن تخرج من المدرسة الثانوية، ألقى والده، الذي أصبح يشكو من مشاكل في القلب، مسؤولية العمل العائلي الصغير عليه، بالإضافة إلى واجب إسناد أختين غير عاملتين وغير صالحتين للزواج.

لا يزال الأب والأختان يعيشون مما يوفره لهم المتجر. "كان آيرا يلاحظ هباء الجنس البشري، كان الناس يبذّرون حياتهم، هذا ما بدا له. لقد كانوا يلفتون انتباه طاقاتهم إلى الغيرة التافهة أو الطموحات العقيمة أو الأحقاد المرّة طويلة المدى... كان هو في الخمسين من عمره، ولم يسبق له أن أنجز عملاً واحداً تاماً ذا أهمية". وكردّ فعل، أصبح آيرا في وقت فراغه مهووساً بكفاءة المحرّكات والآليات والمدافىء والمعدات، يذهب ويدرسها في بيوت الناس الذين يزورهم هو وماجي، أو أنه كان ينغمس في ألعاب "السوليتير" التي لها كفاءتها أيضاً.

أما ماجي، على خلافه، فتعمل تماماً بسعادة كمساعدة في بيت للمسنين، وهي وظيفة بدأت العمل بها عندما أنهت دراستها الثانوية. أما فكرتها المتفائلة بأنّ ابنها سيكون زوجاً وأباً جيداً فتستند إلى ذاكرتها عندما كان يطعمها الحساء بملعقة في إحدى المرات عندما كانت مريضة. لكن آيرا يتخذ، بشكل أكثر واقعيةً، وجهة نظر خائبة الأمل جداً تجاه جيسي، ويراقب ديزي بصمت. ديزي هي ابنتهما التي بدأت بالذهاب إلى المرحاض وحدها عندما أصبح عمرها ثلاثة عشر شهراً، والتي عندما أصبحت في الصف الأول صارت تستيقظ مبكرة بساعة حتى تكوي وتزيّن زيّها المدرسي. إنها الآن تعيش بعيداً عنهما وتذهب للكليّة. أما بالنسبة إلى ماجي، فهو لا يزال يحبّها، لكنه يقتبس لها النكتة الذكية التي قالتها آن لاندرز (استيقظ واشتمّ القهوة!). وهي تفكّر بدافع من الغيرة أنه كان على آيرا أن يتزوج من آن لاندرز. كما أنها تواجه قلقاً أيضاً من "السيّدة المثالية" – وهي والدة أحد أصدقاء ديزي في المدرسة، والتي تقضي ديزي معظم أوقاتها في بيتها. منذ فترة قريبة حدّقت ديزي في ماجي لفترة طويلة جداً "مع ذلك التعبير المندهش على وجهها، وبعد ذلك قالت: أمّي؟ هل كانت هناك لحظة واعية معيّنة في حياتك عندما قرّرت القبول بكونك عادية".

إن الحدث الرئيسي في الرواية هو رحلة تمتد على مسافة تسعين ميلاً يقوم بها ماجي وآيرا من بالتيمور، التي تعيش فيها معظم شخصيات تايلر الروائية، إلى بلدة ريفية في بينسلفانيا، حيث تقوم زميلة لماجي من المدرسة الثانوية بتنظيم جنازة مهيبة لزوجها، الذي كان مندوب إعلانات إذاعية وتوفي بشكل محزن مباشرة بعد أن اكتشف أنه مصاب بورم في دماغه. في حزنها واضطرابها، تتوقع الأرملة سيرينا، أن تكون الجنازة شبيهة بحفل زفافهما عام ١٩٥٦، مع قراءة لمقطوعات من تأليف جبران خليل جبران، وأن يغني آيرا وماجي أغنية "الحبّ أمر عظيم". تؤدي إضطرابات الذكريات التي تحيط بترتيبات الجنازة بماجي إلى أن تتصرف بشكل غريب، حيث تجعل آيرا يضع بطاقاته جانباً، ويضاجعها في غرفة نوم سيرينا أثناء حفل الاستقبال، إلى أن تضبطهما سيرينا وتطردهما خارجاً.

آن تايلر.. مسكونة بجدار العائلة



إن تايلر، التي ولدت في عام ١٩٤١، تتعامل في كتاباتها مع ثيمات تبدو متواضعة للوهلة الأولى، غير أن هذه الكتابات تتعمق في شخصيات مثل لاعبي "السوليتير" متوسطي العمر والأجداد المتلهّفين، والأشخاص غير المتزوجين الذين يفتقرون إلى الحياة العاطفية، والأخوات أو الإخوة المعوقين، والمراهقين النزقين الذين هم في عجلة من أمرهم ويسعون وراء الشهرة السريعة، والأطفال الصغار سيئي الحظ الذين يربيهم والدان غير صالحين لمشروع الزواج وتنشئة الأبناء، والآباء الذين يعانون من المأساة الهائلة لموت طفل لهم، وقد تطوروا عن أحاسيس تايلر المبكّرة في روايتها "ملاحة سماوية" (١٩٧٤) حيث "الأشخاص الحزينون هم وحدهم الحقيقيون. وبإمكانهم أن يخبروك بحقيقة الأشياء".

(مصادر الترجمة: موقع كتب ومؤلفون، صحيفة النيويورك تايمز الأمريكية)

---

* كاتب ومترجم أردني

(marwan_hamdan70@yahoo.com)

أبو العلاء المعري - ذاكرات -

• حسان الجودي *

١- ذاكرة طفولية

في حجرتي ملَكٌ يسامرني طويلاً
ماذا حفظتَ اليوم من سورٍ؟
وهل أضناك شيخك بالتلاوةِ؟
هل رأيتَ حمامةً خضراءَ فوق السطحِ؟
هل أحببتَ ما طبخته أمك من عشاء اللحمِ؟
كان يريدني أن أغمض العينين كي أحصي النجومَ
وما عليها من نوافذَ
كنتُ أضحك من سذاجته،
أغافله، أداعب باطن القدمين، أقرص خدّه
وأنام من تعبي قليلا....
ملَكي جميل مثل أمي، صارم كأبي
حزين لا يحبّ اللهو، يبكي كلما آذيت قطّاً
مرةً، أحببتُ أن أرتاح من همساتهِ
فركضتُ حتى آخر الدنيا
وجدتُ سحابةً، فصعدتُ. تحتي كانت الأرض الصغيرةُ
لم أخفْ، وجلست آكل فستقا، وأنا أمتع ناظري بالغيم والأشجارِ
والشطآن والأطفال والكتب الكثيرة والدمى
ثم انتبهتُ إليه قربي جالسا، بعباءة بيضاءَ
قال مطمْئناً: سنظلُّ أسبوعا هنا..
فاملأ سلالك يا صغيري وابتهجْ
لم أكترثْ لكلامه، راقبت نجما ساقطاً
أمسكتُ شمسا تختلجْ
أربكتُ بستانا بأحجاري، وغطّيت القباب بفستقي
واصطدت ألوان الطبيعة كلها، خبأتها في جوربي
كانت أمامي خيمةٌ فدخلتها
شاهدت أطفالاً، شيوخاً، ساحةَ الحرب الأخيرةِ
مهرجانا للملوك، صناعة الخمر المعتق، دارة الفقهاءِ
تطريز النساء، مدينة الأقزام، أصناف التمورِ
مثالب الشعراء، حكّ الناي بالأعراسِ
والرقص الوجودي الغريبْ!
شاهدتُ ألف عوالم مسحورة
فوضعتها في جوربي الثاني المعبأ بالزبيبْ
هل كان حلما ما رأيتُ؟
يقول لي ملكي بأني أستطيع النوم فوق الغيمة البيضاءِ
قلت: أريد أمي
كوّر الكفّين جاء بموقدٍ
قال انتبهْ للنار كيف تجنّ، قلتُ يعيقني وخز اللهيبْ
قال انتبهْ للضوء كيف يحنّ، قلتُ يحيطني خفق الفراشِ
بكى كما لم يبك من قبل، اعتليت سحابة أخرى
فلم أبصرْ سوى عنق الغراب يلف ذاتي بالسوادْ
وسمعت همهمة عن الجُدَريّ
خبأت الجوارب جيدا تحت الوسادةِ
ثم عدت إلى السحابة حاملا بعض المدادْ

٢- ذاكرة شبابية

بين افتناني بالقصيدة، والتوحدِ، شارعُ الأفكارِ
يعبره الرعاة بحكمة النص القديمِ
أنا (جديد-قديم) كلّ نصوص أسلافي ولكنّي
غريب عن مزامير الرعاة المسرعينْ!
أحتاج أن أمشي قليلا كلما رحلوا
هنا فوق الجدار أصابع امرأةٍ
أحسّ بطعم نعناع على شفتي
فأسرع طائرا للنبع أغسل ما تبقى
ما تبقى... حكمتي الخضراء تبصر في الأنوثة معبرا للموت، لا....
أنا لستُ معتادا على هذا اليقينْ
شكّي يعلّمني الحراثة قبل زرع الياسمينْ
شكّي يحاورني ..اقتربْ منها قليلا
ناقش الأجراس في الكفّينِ
والأعراس في الشفتينِ

حاولْ أن تلامسها لتكشف معدن الخلق الثمينْ
لا لست مضطرا إلى حسم المجازِ
سأحمل الأفكار مثل حمامة مفقوءة العينين
ثمّ أعود بالقش الجديد إلى كهوفي
ألقصيدة أجمل الحراس للنبع الطليقْ !
وأنا وراء قصيدتي أمشي بعكّاز ابتكاري للطريقْ

٣- ذاكرة كهولية

(جسدي خرقة تخاط الى الأرض فيا سيد العوالم خطني) (المعريّ)
جسدي يخاط إلى الترابِ
وكل يوم أسمع الإبر العجولة وهي تعملْ
ماذا سأكتب كلما أحسست وخزا في جبيني؟؛
تضحك الأوراق في موتى البذور لكي يصير النخل أجملْ
ماذا سأكتب كلما أحسست وخزا في عيوني؟؛
في العماء البكر تختلط العناصر، لا أرى شيئا
ولكنّي بكيميائي أحوّلها إلى لغة ترتّلْ
ماذا سأكتب كلما أحسستُ وخزا قرب صدري؟؛
يعرف القلب اتجاه آخرا يمشي إليهِ
فضمّني يا موت حتى تصبح الطرقات أطولْ
ماذا سأكتب كلما أحسست وخزا تحت عكّازي؟؛
أنا المشحون بالبرق العظيم، سعادتي قبر عميقٌ
فيه أسمع ما تقول الكائناتُ
وفيه أصهر كل رؤيا بالضياءِ
وفيه أبصر من جديدٍ
ليتني طفل لأحيا من جديدٍ
كنت أختار البداية ذاتها، لأصير أكملْ!
كنت اقتربت من النهاية ذاتها
جسدا يعود إلى التراب حديقة
أشجارها تمشي مع التاريخ إبطا تحت إبطٍ
أيها الموت السريع بصكّ غفراني تمهلْ
أحتاج بعض الحبر والإطراءِ
خمس دقائق أخرى
رغيفا يابسا، ملحا وماءً
خمس تينات، وخمس قصائد ليستْ تؤجلْ !

---

* شاعر من سوريا

تدور القصيدة

• د. إبراهيم الخطيب *

أنا في الزمان المضارع
كنت أقارب نفسي،
تداركت أني أجتثها من فضاء مديد،
حينها قال لي:
تهجأ قصيدة حبك.
قلت له: أمن قبل أن تتكامل،
فقال:
لديك الذي يتوافر من رجز المفردات.

فقلت له: أنت ما أنت
دعني على كلماتيَ أهزج منسرحا.
القصيد هوى،
وفي سكرات الكتابة
قد تستعير الكناية بعض المجاز
وننحو بلا نحو، لا نمنع الصرف.
نضم المثنى، نوحد قلبين في جملةٍ،
ننثر القبلاتِ زحافاً.

من الصدر للعجز دون روي.
فقال: اختلفنا إذن.
فقلت أموسقه مثلما قال عنه الخليل ابن أحمد،
وقد أتجدد.
فقال: تميل مع الريح،
فالريح لا تقبل الوزن
تلم الضباب على الرمل
وتتركه في السماء مبدد.
وإذ تستحيل سمائي أقل انعكاسا وزرقة،
أعود هنا لدوي دمي
وأقفو القصيدة بالنبض.
يغذ الخطى بالتفاعيل،
ولكنه لا يطير بغير جناحين.
وأنا مثله أطير كما الطير
لا أرفع الخفض أو أكسر الفتح أو أفتح الكسر،
بل آخذ العسر باليسر
ولست أضم السكون
أنا ما أنا..
وليكن ما يكون.

قافية حافية

منذ زمن سكنت أصابعي
عن العد،
القلب مسبحة النبض
توقف عند شمسك ظلي
وظليلي
يا قافية حافية
تلبسني
أجمل ما لم أكتب
صوتك وحده
ما يحمل شفاهي على شرفة البوح



اسمحي لي أن أظل أحلم بك
ظلي سلمي إلي..
عليّ.. حواليّ..
ظلي الدويّ

لـو غيمة

كل هذا الصفاء
ماذا يقيني
من الشمس ؟
أيتها الغيمة الجاحدة.
هبي ولو مرة واحدة
سقى الله فصل الشتاء.

تسألني

قلتِ منذُ التقيتني لم تبح لي
بقصيد، هل طلق الحبر سطره؟
بل دمائي تفيض فيك حنينا
وحياتي من دون عينيك..
مرة
وإذا لم تطرزي نبض قلبي..
بقوافيك..
كيف يكتب شعره؟؟

نجوى

كل هذا الجفى
لا شيء بين السطور
خربشي..
خربشيني
علّي أضاء
كل هذي الرعود الوعود، إلاه بعض الرذاذ
أي ملاذ
إرحمي مدنفاً في تمنيه
حتى العياء.
إلاه رجفة ماء

وقت

في وقت الشدة
تمتد المدة،
فراق حبيبي نار حمراء،
والقلب يعاني برده.
وأنا أعرفك اليوم فأي غدٍ بعده.

مساء

كل عصر بدون وجهك عسر
ومساء بلاك ليس يُضاء
ما غنائي إلاّ لأنك وحيي
سبب الشعر أنك الإيحاء

إملاء القلب

قد يتعب منك الإصبع.
يأخذك الإعياء،
تجمع أوراقك
تذهب..
قد ترجع أو لا ترجع
حبيبي يأخذه الإصغاء
إلى قلبي
يختلط عليه الإملاء
يطبع ما لا يسمع.

---

* شاعر أردني

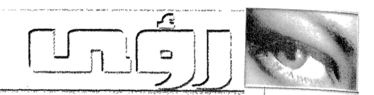
شعر

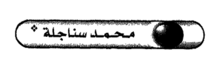
مساء لوجهها الجميل

• طالب همّاش *

قلتُ لمرأة
غارق وجهها في أديم المساء:
أنت زهرة هذي الدموع
التي تتساقط في القلب
لكنها الآن ذابلة في إناء!
فارفعي ناظريك إلى منبع الدمع
إن فؤادي يغم ويبكي!
وعيناكِ عند مغيب البحيرة ورديتانْ
أشعرُ الحزنَ مرتحلاً فيهما
كحمام الغروب
وأحسّ مئات القلوب
تترقرق طيبتها بالحنان
في ارتعاشة عينيك
ذات الأسى والرثاء!
وأحسّ بأن الكمان
ساكتاً خلف نافذة أطفأتها السماء
يتكبّد أحزانه القاتلة
قلت للمرأة الثاكلة:
يا وفاء!
أسمعيني الأناشيدَ في الليل
حتى أنامْ
أسمعيني.. الأحباء غابوا
وهجّت رفوف اليمام.
عانقيني لألصقَ قلبي بقلبك في لحظات الوداع
وأبكي على حفرة وضريح!
فخيوط العذابات تمتدّ ما بين صدري
وصدرك أوتار ريح.
غصة غصة تتمزق أصداؤها وتموت
تتلاشى كخفقة قلب ببحّة صوت
ليت عينيك لا تدمعان
ليت أيدي البنات الصغيرات
يغسلن جرحى وأغنيتي بأصابع من بيلسان!
ليتهنّ يضمدنني بضفائرهنّ
إذا شحبت أمسيات الشتاء
على نفسي الغائبة!
قلت للمرأة الراهبة:
السلام على قمر الحزن فوق القناطرِ
لا توقظيني من الموتِ
من صمتهِ المشتهى في سآمةِ نايْ!
ميتاً سأعودُ إلى قريةٍ
شاخَ أيلولها الكهلُ
فانتظريني على شرفاتِ مواويلك العاليةْ!
زمناً من دموعٍ
ولا تتركيني لسحرِ المساءاتِ
إن الكمانات تسبحُ أسيانةً في أسايْ!
زهرة.. زهرة تكبرينْ
دمعة.. دمعة تسقطينْ
من شجيرة ورد
والكهولة وحشةُ ريح وبردْ
تلفحُ الأوجه الخائبه
ردّت المرأة النادبه:
مسحةُ الحزن في ناظريك
ترجع الدمع مني إليكْ
والمغيب بعينيك خيط بكاء
قلت في وحشة واستياء:
ذاتَ يوم سيأتي إلى عزلتي الأصدقاء
سوفَ يأتون مثل غناء قديم الصدى
ليزيلوا عن القلبِ وحشةَ هذا المساءْ

* شاعر من سوريا





امرأة من سيليكون

تخيل أن تصنع امرأتك...

أليس هذا هو حلم كل الرجال، والأسطورة الأولى وآية الرب على الرجل حين خلق له من نفسه امرأة لتهدأ براكين روحه وثورة جسده، فكان اكتماله منه وله كما تقول الحكاية العتيقة.

لكن ليس الأمر كذلك دائما، ففي احيان كثيرة يكون اختيارك خاطئا وتكتشف أن امرأتك ليست حلمك فتعود روحك لتشردها المستحيل بعد ألم وحزن ورغبات مشروخة كثيرة.

وتبحث من جديد، لتكتشف في النهاية أنك كنت تطارد خيط دخان وسحابة مبعثرة.

المرأة... حلم الرجل المستحيل ووهمه الأكبر.

ونعود للسؤال الأول، هل من الممكن أن يصنع الرجل المرأة الحلم التي يتمنى ويطارد؟

الإجابة نعم، فقد حلت الثورة الرقمية هذه المعضلة وجعلت من الخيال إمكانية ومن المستحيل واقعا ممكن التحقق. وذلك من خلال استخدام فنون الجرافيكس والتحريك وثورة الأبعاد الثلاثية.

فقد قام بعض مبرمجي الكمبيوتر قبل مدة ليست قصيرة بصنع المرأة الحلم، مطلقة الجمال، مطلقة الرقة والأنوثة تماما كما يحلم بها الرجل، وتعدى الأمر ذلك بأن اخذ المصممون يتبارون في خلق المرأة الأكثر اكتمالا فولدت عدة نماذج تم اعطاؤها اسماء مختلفة مثل لورا وباولا وكيارا وغيرهن من النساء الرقميات، بل وعقد في العاصمة البريطانية لندن مؤخرا مهرجان خاص للنساء اللواتي خلقهن الكمبيوتر، وخيال الرجال الجالسين خلف الكمبيوتر.

المشكلة الكبرى التي واجهها المصممون كانت "الكمال" فقد خلق خيال الرجال نساء كاملات بكل معنى الكلمة، نساء بارعات الجمال، مطلقات الجمال والأنوثة والرقة ومنتهى الاكتمال الجسدي، وهنا كان الخلل، وما أدى بعد مدة إلى عزوف الرجال عنهن.

فقد اعتاد الخيال الإنساني على وجود النقص في الأشياء لكنه لم يعتد على اكتمالها، أما الرجل فإنه باكتمال المرأة سيفقد اهم مبررات سلطته ورجولته أمامها.

لم يحب الرجال نموذج المرأة الكاملة فنفروا منها بعد مدة بسيطة، وهذا كان خطأ المصممين الذي غذوا الكمبيوتر بكل مقاييس الجمال والانوثة فكانت النتيجة أن النساء الرقميات خرجن مكتملات فوق مستوى الحلم الرجولي، وهو ما غدا شيئا منفراً ومملاً تماماً، فالرجل يريد امرأة يختلف معها وينتقدها وينعتها بصفات النقص ليرضي عقدة تفوقه الأسطورية.

وكان العلاج "كايا" الفتاة البرازيلية التي صنعها مصمم خلاسي من ريو دي جانيرو.

كايا امرأة حقيقية تمتلك جسدا ووجها جميلين لكن ليس بشكل كامل، فهناك بثور رقيقة في بشرتها، وعيناها متباعدتان قليلا عن بعضهما البعض وحاجباها كثيفان وشخصيتها طاغية متنمرة برقتها وأيضا سخريتها اللاذعة.

وخلال مدة بسيطة من عرضها على الشبكة أصبحت كايا معبودة الرجال بشعبية كاسحة في القارات الست وخصوصا في الاميركيتين، وخلال الشهور الأولى من ولادتها اكتسحت كايا قلوب الرجال وغدت رفيقة الليالي الحزينة للرجال الوحيدين أو المكسورين أو الخائبين من قصص الحب المشروخة.

تحادثهم في الليالي من خلال برنامج الشات الخاص بها، تحبهم وتعشقهم وفي أحيان كثيرة تتهكم عليهم.. ترغبهم بتمنع وتصدهم بإقبال، وفي لحظات معينة تتمرد عليهم وتغضب منهم فلا يجدون بدا من مداراتها وملاطفتها بمعسول الكلام حتى ترضى عنهم وتمنحهم ظل ابتسامة.

بجمالها غير المكتمل ودلها ودلالها وغنجها، واقبالها وتمنعها وغضبها وتمردها وروحها الساخرة المتهكمة، حققت كايا الحلم الرجولي في المرأة، تلك التي يحبها لكن يستطيع خيانتها إن أراد، والتي تغضب منه لكنها لا تستطيع التوقف عن حبه، والتي تتهكم منه لكنها لا تستطيع الافلات من شراكه، وتتمرد عليه لكنها تعرف متى ترضى عنه، وتصده لكنها تعرف متى تعطيه، وتتركه لكنها لا تتخلى عنه.

أليست كايا هي حلمنا حقا؟

ترى من يريد المرأة الكاملة؟؟

❖ روائي أردني

sanajleh@arab-ewriters.com

"سيّد الوحشتَيْن" لـ عليّ جعفر العَلاّق الاندفاع بأقصى الجَهْد الكاتب إلى تخوم الرغبة والموت

مـــصطفى الكيــلاني *

١- اندفاع الكتابة الشعريّة إلى أقصى تخوم الحياة.

هل هو التذكُّر يشتدّ ويحتدّ في ديوان "سيّد الوحشتَيْن" لـ علي جعفر العلاّق (١) أم الفرار من الذاكرة إلى "ذاكرة النسيان" بما هو أبعد من الذاكرة لحظةً يعمق التاريخ الفرديّ والجَمْعيّ، السالف والحادث في وميض لُغة الشعر ومُختصر تُراث / تراثات القصيدة العربيّة؟ هل تتّجه التثنية عند تسمية الوحْشة إلى المكان والزمان، إلى العالم المُنْكشف والعالم الجُوانيّ بمشتَرك وعي الوجود آنَ مُغالبة جحيم الوضعيّة براهنها الكارثيّ وخراب الكيان؟ كيف للقصيدة، هُنا، أن تُنقذ ما تبقّى من هذا الكيان / الخراب عند السعي إلى ترميم نَواة الذات بلملمة أوجاعها وتضميد جراحها، بدافع الرغبة في إعادة نَزْر قليل من الأمل والطمأنينة والحُلْم في زحمة المخاوف الأحزان الكوابيس؟

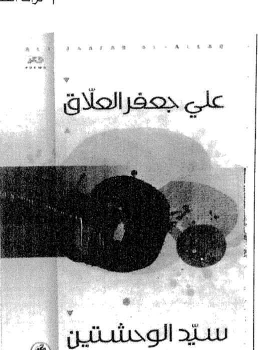
إنّ الجسد الكاتب مُتَفتّح بأقصى الجهد في هذا الديوان المُرْسَل الّذي صيغ بفيْض روحيّ واحد. وجسد القصيدة مُتحفّز هو الآخر بمُحصِّل تجربة الذات على امتداد عمر الكائن وزخم مآسي أعوام النكْبة (احتلال الوطن ـ العراق).

فكأنّنا بذلك نشهد اندفاع الكتابة إلى أقْصى تُخوم الحياة بما يُقارب الهوّة السحيقة حيث علامات التضادّ تنفسخ أو تكاد ومواطن التغايُر تهتزّ بحالات وعي الكارثة القُصوى، كتداخُل الأزمنة وزوال الاتّجاهات وتلبُّس الحياة بالموت وتربّص الموت بالرغبة ولواذ الرغبة بالشعر وإمكان الحُلم.

إنّ إيقاع الكتابة دورانيّ عند التردُّد بين سطح الموصوف الشعريّ وما وراء هذا الموصوف، سريع الحركة بعديد القصائد الأقرب إلى ومضات الحال الواحدة المتعدّدة.

وإذا استثنيْنا عددًا قليلا من القصائد الطويلة (٢) فإنّ الديوان مَجْمَع قصائد ـ ومضات، أو هي الحالات تسعى إلى التمدّد بدَفْق الكلمات ثمّ سرعان ما تصطدم ببُهمة الأشياء ليظلّ فعل الكتابة بذلك مُتردّدًا حدَّ الحُبْسة بين مُطابقة الحالات الوقائع الذكريات وإيحاء المُبْهم في الذات الكاتبة الحالمة الراغبة حقيقةً ومجازًا.

ولئن استمرّ علي جعفر العلاّق في انتهاج تُراث القصيدة العربيّة برَغْبة التحديث، كالسابق من دواوينه، وأوغل في كتابة الرثاء (٣) فإنّ لـ"سيّد الوحشتَيْن" توهُّجًا مُختلفا لعلّه التلوين الآخر للحزن والوجه الحادث للرثاء في لاحق التجربة الشعريّة بناءً على سابق تراكُماتها وإبدالاتها.



٢- في مدلول التثنية: ما بين الغُرْبة والاغتراب؟

يتقاطع مفهومان للوحشة بالتثنية الناتجة عن المكان والكيان. فهي وحشة المكان، كـ"الفَرَق من الخلوة" أو الخَلْوة والهَمّ" (٤)، وهي وحشة الكيان بمفهوم الغُرْبة هُنا أو هُناك، في المهجر والوطن على حدّ سواء، إذ الوحشة في بُعدها الثاني لا تتَحدّد بموقع مكانيّ، بلْ إنّ وعيها يستحيل من دائرة الانفعال المُباشر إلى ما وراء

اللّحظة والمَوْقع، إلى مشترك "الآن" والـ"هنا"، "الدازاين"، بلُغة مارتن هيدغر (٥).

وما "الوحشتان" إلاّ استمرار ضمنيّ لوعي التثنية في التراث الأدبيّ والفكريّ العربيّ الإسلاميّ، كتداخُل حال الواصف وحال الموصوف في الشعر العربيّ بمختُلف أغراضه، وتعالُق الجنّة والجحيم، وقيام التثنية في الحال الواحدة أيضًا (٦).

و لئن اقترنت الوحشتان، هُنا، بذات واحدة (٧) فإنّ الحال الشعريّة أوسع من أنْ تُقاس بالواحد أو المُثنّى، وإنّما المُثنّى باب دلاليّ مُشرع على زخم هائل من المعاني الحادثة في ظاهر أبْنية القصائد والمعاني المُمْكنة عند التأوّل القرائيّ. وبذا يضحي الاغتراب والغُربة (وحشة المكان ووحشة الكيان) نسيجا دورانيًا واسعا من الدلالة وإمكان الدلالة، أي التدلال signifiance بلُغة السيمانطيقا، أو اللاّ-معنى الحافّ بإمكان المعنى والمُحايث له، بمنظور الهرمونيطيقا.

فتشتغل الدلالة في "سيّد الوحشتيْن" على وسيع التناصّ التراثيّ للقصيدة العربيّة عند استقدام البعض الكثير من وهجها الغنائيّ الماثل أساسًا في اللّغة، ولُغة الشعر على وجه الخصوص، وعديد حالات شعرائها ومواقفهم وأساليبهم في التسمية والتدليل والتطريب، ليتعالق ضمن قصد الكتابة الشعريّة القديم والضارب في القدَم (تراث بابل وآشور ونينوى) والحادث بمُحصّل تجربة الفرد الكاتب، عوْدًا إلى بدايات الاسم ومُختلف الأطوار والتقلّبات في بلَد "الأضداد"، عراق الاختلاف المُخصب والتعدّد الذي يختصر، تقريباً، حضارة الإنسان:

"أرض من الأضداد:
كمْ أشرقت، وكم غفا
مصباحها الذابل
أرض من الأضداد:
قيثارة، وقاتل يجتاحه
قاتل..
ترفل بالموت، ولكنّها
تفنى
و تبقى طفلَةً
بابل.."(٨)

و كأنّ هذه القصيدة الأخيرة في الديوان تُمثّل فاتحَته، إذْ تختصر تاريخ الذات الجماعيّة والفرديّة بمَخصوص الأرض (العراق)، وبالدلالة الوالدة تتحدّد، تقريبًا، بالموت.

> **"الوحشتان" استمرار ضمنيّ لوعي التثنية في التراث الأدبيّ والفكريّ العربيّ الإسلاميّ، كتداخُل حال الواصف وحال الموصوف في الشعر العربيّ بمختُلف أغراضه، وتعالُق الجنّة والجحيم، وقيام التثنية في الحال الواحدة أيضاً**

و إذا الموت علامة المُشتَرَك الدلاليّ بين "الوحشتيْن"، بين الغربة والاغتراب، كما أسْلفنا، بين أقصى حالات الوجود وأدنى حالات الانتظار.

٣- "سيّد الوحشتيْن" : كتابة التفجُّع من مُعلن الرثاء في سالف التجربة الشعريّة إلى كثافة الإبْطان.

هي المتاهة يتعسّر عندها أيّ إمكان للرؤية / الرؤيا: متاهة اللّغة العاجزة عن استيعاب حجم الكارثة، متاهة الدّلالة حينما تتهدّم قلاع المعنى وتتقوّض أركان القيمة، متاهة الكيان لحظة يفقد المكان مكانيّته وتتفكّك أوصال الزمن بتناصّ تجربة الذات الشاعرة وحكاية قيس أو سيرة "مجنون ليلى"، بمُشترك الكيان المهزوز الفاقد لمعناه:

"من تُرى
أوصلك اليوم إلى هذا المتاه؟
لا خفاف الإبل الحمقاء قادتْك إلى ليلى،
و لا هبّت على معولك النائح
أقمار المياه..."(٩)

فينتفي الاتّجاه رغم ظهور الوجهة الّتي تبدو لحظة مبتورة عاجلة سُرْعان ما تنقضي بوُجْهة أخرى نتيجة العماء المستبدّ بالذات وغياب العلامات.

و لأنّ الذّات الشاعرة مهووسة برغبة الكتابة وعشق التراث المُتعدّد فقد آثرت تناصّ الذاكرة على اللاّ-معنى المُحايث للنسيان، وإيحاء المُطابقة على كثافة الإيحاء حَدّ الإغماض، كالشائع من الأساليب في إنشائية "قصيدة النثر" تحديدًا، لذلك نراها تتقصّد توظيف الأقنعة وإعادة تشكيل الأبنية الاستعاريّة واستخدام تقنيّات الكتابة المَشهديّة الحادثة الّتي تستفيد من تناصّ السالف والحادث، المعيش والمقروء بتجاذُبات معاني المُطابقة وضرورات الإيحاء في رسم أشدّ الحالات وطْأةً على الذات.

كذا يتحوّل التفجّع من مُعلن الرثاء في سالف الكتابة الشّعريّة إلى الإبطان. وما يتراءى إمكانا للرؤية/الرؤيا في ديوان "ممالك ضائعة" ينقلب بالإبطان إلى مُبهَم حال يزداد غموضا كُلّما أصرّت الذات الشاعرة على التقلّل في الداخل، حيث الرؤية تستحيل إلى رؤيا غارقة تمامًا أو تكاد في عتمة الحالات القديمة والحادثة والضاربة في قدَم الاسم الفرديّ والذّات الجماعيّة.

فتستبدّ " الأوهام" بالواقع من غير أن تنقلب الكتابة إلى إيحاء مَحْض، بل هو إيحاء المُطابقة يُداخل بين الحقيقة والوهم، ويُؤالف بين واقع الخراب وتفاقُم الوهم-الاستيهام:

"أهذا الّذي
أنت فيه
خراب وتيه
أم هو الوهم يا سيّدي؟.."(١٠).

و ما السؤال في بَدْء هذا الديوان إلاّ سعي صريح إلى الفهم الّذي لا يتحقّق، وقد يتحقّق بإعادة المساءلة ومحاولة الإجابة في مَواطن أخرى من الديوان. ولكنّ الثابت التقريبيّ يتحدّد هُنا "بالوحشة" ترد مُمثّلةً عند توصيف النور المُكتئب للذات (المصباح) والمكان، كما يتحدّد "بالشوارع" و"هذا الفراش الوثير"(١١)، وبالحلم والوهم مَعًا، وبالمشترك الدلاليّ والتدّلاليّ بينهما.

و كأنّ الإبطان حالة فرار من العالم الخارجيّ لا تُحقّق طمأنينة الذات، بل هو الارتكان الاضطراريّ إلى الداخل لتتعاظم بذلك كآبة الشاعر، فيصطدم بالبياض وذكريات الأمس القريب وصُور المجد الآفل، حتّى لكأنّه الفرار من كارثة إلى كارثة أشدّ، ومن انهيار في الخارج نتج عن اهتزاز وقائعَ وقيَم إلى انهيار في الداخل بسمات تراجيديّة لم تألفها الذات الشاعرة في أطوار سابقة من تجربة الكتابة والوُجود. وكما يَتهدّم عديد الثوابت وتتلاشى الاتّجاهات في وعي الوجود تهتزّ ذات المَوْجود بعلامات "السطوة تكتسح المرآة"

سيد الوحشتين لـ علي جعفر العلاق

والدرب المُغلَق والطُّرق تموج بالضحايا وماضي الطغيان وتداخُل الأمكنة وزحمة السواد وصُور الانحباس وتشكّل المرآة بالتثنية وبُهمة الأشياء وبُكمة الورق (١٢)... تلك هي، إذنْ، ارتعاشة الاسم أو الذاكرة بالانهيار المُزْدَوَج حدوثا في الخارج والداخل مَعًا، بالتزامُن والتعاقُب، بالصدمة بدءًا وبتشكّل الحال الناتجة عن الصدمة في الداخل تبعا لزمنيّة أخرى حادثة. وإذًا المرآة إمكان يتحقّق لاستعادة بعْض من التاريخ البعيد لبدايات الاسم. وما يبْرق خافتا ضِمنيا في ظاهر استْبداد العتمة سرعان ما يُفجّر العديد من أوهام الرغبة واستيهاماتها Fantasmes وأحلامها وكوابيسها وانتظاراتها وانكساراتها بازدواج الأمل والألم، اللذّة و الانقطاع، التمدّد والاستدارة، الاندفاع والتكرار.

٤- ما بين الرغبة والموت.

هي السيولة- الرمز تتّخذ لها عديد الإشارات وتُحيل على مختلف الأيقونات الماثلة في المطر المُنتظَر والعُرّي والشجر والدم والطيور والدمع والحبر والنار والريح والحُبّ والينابيع والروح والأعشاش وحرير الغناء والعطر والنشيد من الرغبات والوردة في العروق والهاوية والأنهار والنساء والحلم المُمطر والرماد وزُجاجة الروح والشفتين والحنّاء وتُفّاحة الحنين ودُخان الحبْر والوَرَق المُمطَر ورائحة الخيول والتُراب الكالح والمساء الطريّ وفراش المرأة وماء النوم والخصر واشتعَال الندى وحنين اليدين والثديين من غبْطَة وطيور السهر والغابة والطين والنشوة والحنين والبخور وعشتار والسرير الخصْب والنهار الفائض والهذيان والجمْر والضفيرة والآلهة وصُخور التلّ والعَرق...

وكأنّنا بـ"سيّد الوحشتيْن" نشهد انتقالاً من دلالة الموت المرجعيّة في سالف التجربة الشعريّة إلى الرغبة يتّسع مجالها وتعمق وتتعدّد في الأثناء وتتشكّل مراراً وتكراراً وتتماهى في الغالب والموت لمَا يمثّل في قاع الحال الإيروسيّة من حسّ تراجيديّ هو من صميم لا وعي الموت وإليه، وما يتردّد في قاع الحال الباتوسيّة من نزوع جارف إلى النقيض الّذي هو رغبة حُبّ البقاء، أساس الرغبة ومُنشئها العميق.

و إذًا الرغبة في ديوان "سيّد الوحشتيْن" واحدة متعدّدة، تظهر في البَدْء على شاكلة انحباس:

" هاهو الغيم:
يجمع أطرافه
يتراكم مُكتئباً..."(١٣)،

وهي الفراغ يستدعي امتلاءً أو العطش يقتضي رواء. لذلك يقترن وُجودها الرمزيّ بالسيولة، وبالماء المنتظَر بَدْءًا على وجه الخصوص. كما يتلازم البدء والوجع (التأوّه) وحكاية خروج آدم من الفردوس وحاجة حوّاء إلى فحولة آدم والاغتلام وبداية المَشهد الجنسيّ وتفتّح الشهوة وعُري الجسد الأنثويّ و"الصهيل"(١٤).

وكما تسكن الشهوة ذات الكائن الموصوف بالرمز الشعريّ ينتشر وهجها في الطبيعة كي تظهر بمشهد شبيه بالمشهد الإيروسيّ العامّ حيث تتعالق الذكورة والأنوثة بمتعَدّد السمات والوضعيّات:

" والضحى غيمة يلهو بها الماء (...)
كم كان عذبًا شجر الساحل
يشمّ ليل الماء..." (١٥)

فتتقابل، للتدليل على هذا العناق الطّبيعيّ الشامل بما يُشبه الحال الصوفيّة الطبيعيّة (وحدة الوجود) علامات الرغبة ونقائضها كالماء وليل الماء والشجر والغيْمة والقلب في اتّجاه، و"كالحصى الجاثم" و"شماتة الريح" و"طيور الحصى" و"النهار القاحل" في اتّجاه آخر (١٦).

و لئن نزعت الكتابة إلى استخدام الرمز الحكائيّ لتوسيع مجال العدول عن معنى الكارثة المباشر ومُطابقة حال التفجّع باستقدام يوسف والبئر وقميص الضحيّة

كأنّنا بـ"سيّد الوحشتيْن" نشهد انتقالاً من دلالة الموت المرجعيّة في سالف التجربة الشعريّة إلى الرغبة يتّسع مجالها وتعمق وتتعدّد في الأثناء وتتشكّل مراراً وتكراراً وتتماهى في الغالب والموت لمَا يمثّل في قاع الحال الإيروسيّة من حسّ تراجيديّ

والدّم، كالسائد من التفاصيل في بنية الحكاية الأصل فإنّ لذاكرة الحكاية الدّمويّة إيحاءات الرمز الغارق في تدلال العنف القتل الجريمة حَدّاً أقصى تخوم وعي الموت المُفضية إلى صميم الحالة الإيروسيّة بعلامة الدّم ومُمكن دلالاته في وجود ذات مُهْووسة بالرغبة، مسكونة بعظيم الاشتهاء والوحشة العارمة نتيجةَ الرعب المستبدّ بالكيان.

إلاّ أنّ رمزيّة البئر والدّم ويوسف لا تستقرّ هُنا على معنى، بل هو التّجاذُب العنيفُ بين وعي الموت/الكارثة والحالة الإيروسيّة، أو هي الحالة الإيروسيّة، كما أسلفنا، تُعيد صياغة مشهد الكارثة بما يتراءى في الداخل فيْضا من ذكريات ورغبات تُحوّل اتّجاه الكارثة (الفاجعة) من دائرة انحباس المعنى وموته التراجيديّ إلى إمْكان الاستمرار في البقاء برمْز جديد وقيمة أخرى مختلفة، كصورة يوسف يُغالب القَتَلَة في قاع البئر ولا يهلك:

"ساطع يوسف، كفّاه
نهارٌ من دَمِ الغزلان: يعلو
وهُم القتلى، يُغنّي
و هُم الباكونَ، ينأى
وَهُم الغافون في الظلمة ..."(١٧)

فينتهج عليّ جعفر العلاّق مختلف الأساليب في وصف "وحْشتيْه" تنقّلا بين الداخل والخارج، بين المُنكشف والمُحتجب أو الغارق في الاحتجاب، بما تُمارسه الكتابة من اندفاع نَحو التخوم المشتركة بين الحالات/الوضعيّات ونقائضها. لذلك تتكرّر علامات المنفى/المنافي بصريح اللفظ (١٨)، وينقطع الإظهار في الغالب بأفعال الإبْطان لتنبثق ذكريات العشق القديم والوحشة وتدلال الرغبة :

"آه، كم امتلأت
اقداحنا فَرَحًا مُرًا،
كم اشتعلت أصابع،
و مرايا،
كم بكى جسد
منْ لَذّة، وتشظّى،
كَمْ بكت روحٌ..."(١٩)

و بهذا الإبْطان يتّسع مدى الرغبة لتتشكّل في الأثناء بصُور الماء وذكريات التشهّي وأحلامه، فتتماهى والأنوثة تنبجس علاماتها الرمزيّة في أعماق النفس الحالمة.

وإذا التخوم المشتركة بين الرغبة والموت تعود لتظهر بأقصى الحلم في وجود الماء والمرآة/المرايا. وكما تروي الرغبة بعض الخيالات من ماضيها الضارب في قدم الاسم تصطدم بواقع الاغتراب ومعوّقات اللحظة آنّ القصيدة، وموقع التفجّع حيث العزلة والكآبة والليل وفوضى الحالات والريح العاصفة برمزيّة الارتباك الحادّ في المكان والكيان.

وإذا حلم الأنوثة والماء نشيدة تروي حكاية بدايات الاسم وتشكّل نواته ولحظات العشق الأولى تُستعاد في راهن الحال بضرب خاصّ من الالتفات والتذكّر المزحوم بأطياف أزمنة قديمة:

"دخلت، مثلما الماءُ
حافيةً، خلعت بابَ
وحشته، لوّحت لهشاشته
بالشذا واللذائذ، حافيةً
مثلما الماءُ، أرخَتْ
قميص صباه
وقالت:
أنا المَلِكة"(٢٠)

وكأنّ قصّة يوسف وامرأة العزيز تتحوّل من سياقها الأوّل إلى سياق حادث بتمثّل الذات الشاعرة للحبّ والموت معًا، أو للحبّ تُغالب به الذات أقسى وضعيّات الوجود الحادث المُهدّد بالاندثار. لذلك تطفو علامات الحظر والمنع على سطح المشهد ليحدث انقطاع الرغبة كلّما تعالى نداؤها واتّسع مجال الماء-الرمز لينحسر في الأثناء بفيض الأحزان واختناق الروح وتعتّم "الطريق إلى الفجر":

"سقف روحي
خفيض
خفيض
وأحزانها عاليهْ
والطريق إلى الفجر أسئلة:
أفُق ذاك
أم هاويه؟"(٢١)

وكأنّ الرغبة، في هذا المشهد الشعريّ الموصوف، تمتدّ وتتعاظم بالغربة وترتدّ لتتضاءل حدّ الاختفاء أو الانطفاء عند تفاقم وعي الاغتراب(٢٢) بذكر "البلاد الّتي حجبتها الحروب" و" طعنات التاريخ" والنهر الّذي "جرت مياهه دون أعراس"...

إنّ خطرا مّا يتهدّد الذات الشاعرة ويحفزها على الاستمرار في الكتابة بإرادة التحدّي ووهج الرغبة. ومفاد هذا الخطر الشعور التراجيديّ الحادّ بالهلاك قبل الموت (٢٦)، إذ بالموت يُمكن مغالبة الهلاك، وبالرغبة يكتسب الموت صفة الحياة

٥- البُعد الآخر للتفجّع التراجيديّ الحادّ بين وحشة الغربة ووحشة الاغتراب.

وإذا الكتابة الشعريّة تردّد تراجيديّ حادّ بين وحشة الغربة ووحشة الاغتراب، بين الإيغال في سكن الذات والقصيدة بالتموقع في "الآن" و"الهُنا" وانتفاض المرتعب كلّما بلغت به الكوابيس أقصى حالات الأذى النفسيّ واستبدّ الألم بأيّ إمكان للأمل، بين التماهي وحال الغربة وتباعد الواصف عن الموصوف في غمرة أوجاع الاغتراب وأحزانه بعيدًا عن الوطن الجريح والأهل والأصدقاء...

ولأنّ وحشة الغربة ملازمة لوحشة الاغتراب بازدواج حاد فرض حالا من الارتباك الدائم في ذات مدفوعة، رغم تشبّثها بنواة الاسم القديم الحادث، إلى الانفصام، كأنّ تستقدم الكتابة إليها "لوعة امرئ القيس" و"مالك بن الريب"(٢٣)، على غرار فاجعة يوسف، يتناصّ الواقع والحلم، الحلم والكابوس، تاريخ الاسم الفرديّ وتاريخ الجماعة، الرغبة والموت، الوقائع التاريخيّة والوقائع التراثيّة، الرثاء والتّفجّع، الألم والأمل، الحكاية والإنشاد...

ولئن تأسّست قصائد الديوان على حال مرجعيّة ممثلة في الوحشة أو الحنين فهي لا تستقر على وتيرة واحدة، بل تنزع إلى التمدّد بتنوّع الموصوفات رغم الإحالة على نواة ذات متفجّعة مرتبكة واحدة وكثرة النعوت عند تنويع وسائل الوصف والتخفيف من وطأة الإيقاع السمعيّ لإنشاء ضروب أخرى من إيقاع التغايُر الصوتيّ والتناظم الدلاليّ العميق بوفرة النصوص-المراجع والكتابة المشهديّة والخروج بالاستعارة الشعريّة من أحكام التداول الموروثة إلى إنشاء "استعارات حيّة جديدة (٢٤) تتفاعل ضمنها لغة التراث ولغة الوقائع التاريخيّة والنفسيّة الحادثة، بمشترك فرديّ هو لغة الحلم الشعريّ يُربك ذاكرة اللّغة الموروثة بمُحصّل الخبرة في الوجود وبالرغبة، ملاذ الكتابة الأخير:

" هو الحلم عذْبا
يُبارك لي لُغتي،
ويعطّرها بالندى
والنساء؟ " (٢٥)

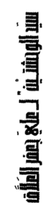
إنّ خطرا مّا يتهدّد الذات الشاعرة ويحفزها على الاستمرار في الكتابة بإرادة التحدّي ووهج الرغبة. ومفاد هذا الخطر الشعور التراجيديّ الحادّ بالهلاك قبل الموت (٢٦)، إذ بالموت يُمكن مغالبة الهلاك، وبالرغبة يكتسب الموت صفة الحياة المتجدّدة، كما يستحيل اليأس إلى أمل، وقد يقدر الأمل على تأسيس حياة جديدة.

كذا الكتابة في "سيّد الوحشتين" حال من الارتباك العنيف اتّخذ له عديد الأساليب. فهو المنكشف حينا والمُحتجب أحيانا بإمكان الحلم ورمزيّة الأنثى أو القصيدة-الأنثى، تذكّر ونسيان عند التذكّر بُغية النسيان والنسيان قصد التذكّر، تمثّل صريح "بماء البدايات":

"مثل ماء البدايات تصعد
أيّ الينابيع تدفعها صوب هذا
الرماد المُشاكس؟ أيّة ريح
تُؤجّج ماءَ أنوثتها؟
تتنامى،
تغيم،
و تدنو، كما النوم سهْوًا
إليّ، الرياح، نشيد من الرغبات
يرجّ القصيدة، حنّاء أقدامها
وردة في العروق..."(٢٧)

٦- تداخُل الوحشتيْن بوعي زمنيّ حادث مختلف.

و ما اعتدنا عليه من استواء للمعنى، تقريبا، ومُطابقة للحالات والمواقف دون التخلّي عن إيحاء الشعر تبعا لتُراث القصيدة العربيّة وتجريب الكتابة الحديثة معًا يستحيل إلى نصّ شعريّ سالف



يستدعي نصّا حادثا لا يقطع مع سالفه، بل يسعى إلى إحداث وجه آخر للكتابة بتداخُل "الوحشتيْن" والتردُّد الحادّ بين الماضي والحاضر كي ينشأ في الأثناء وعي زمني مختلف هو سليل الكارثة الّذي لا يعني الفرارَ المحض إلى الماضي أو الانفلاق التراجيديّ داخل اللحظة (الآن)، بل التموقُع في "الآن" و"الهُنا" برغبة التفكير "بمستقبل الماضي"(٢٨).

ولأنّ "مستقبل الماضي" ما وراء عميق للزمن فقد أمكن للذات الشاعرة النفاذ إلى دقيق التفاصيل في ماضي الوجود الفرديّ وحاضر الكارثة برمزيّة الماء والرماد وما يحفّ بهما من علامات الرغبة ونقائضها.

إنّ ليل المتاهة على أشدّه في "سيّد الوحشتيْن" لعليّ جعفر العلاّق والقصيدة مسكونة، هي الأخرى، بالارتباك، كأنّ تتمدّد الحركة الشعريّة في الديوان حينا لتلتوي أحيانا وتندفع لترتدّ وتطفو على السطح لتغرق في عميق الهاوية حيث الرؤية تستحيل إلى رُؤيا، والرؤيا سرعان ما تصطدم باللاّ-معنى، بالفراغ الموحِش الّذي يُرعب الذات فتبحث لها عن بعض الطمأنينة بمُقاربة سطح الدلالة بين الحين والآخر في مسارّ الكتابة-المتاهة. لذلك تفقد لغة القصيدة انسيابها بأنْ تَحلّ الجمل القصيرة المتقطّعة أحيانا عديدةً مَحلّ التدوير، كما تهتزّ نواة الذات/الأنا بمُتعَدِّد الضمائر ومُختلف الملفوظات بالإحالة على الغياب والمُخاطبة والحوار:

"مللت تذكّرك..."(ص٥٩)
"مسرعةً كانت..."(ص٦١)
"قدماك أغنيتان..."(ص٦٥)

إلاّ أن كثافة الإيحاء الغالبة على الديوان لا تعني الانقطاع عن سالف التجربة، إذْ تستعيد القصيدة رغبتها في المطابقة في خاتمة الديوان (٢٩)، وتتوسّل بالإيقاع السمعيّ (٣٠) كالسالف من بناء القصيدة في أطوار سابقة، ثمّ تعود لتظهر في "طائر يُقبل من مذبحة" و"للريح أم للضجر" و"حين يستعصي النوم "باندفاعٍ أقوى إلى أقاصي تخوم الرغبة والموت.

٧- "طائر يُقبِل من مذبحة": قصيدة القصائد في الديوان.

إنّ قصائد "سيّد الوحشتيْن"، في خاتمة هذه المقاربة التأويليّة (herméneutique)، هي بمثابة المتراكم الحينيّ الذي أخصب قصيدة الإبدال بـ"طائر يُقبل من مذبحة"، هذه القصيدة-الأمّ في الديوان، وعلامة الإضافة الإبداعيّة النوعيّة، حسب تقديرنا، في راهن الكتابة الشعريّة العربيّة، إذْ أمكن بها لـ عليّ جعفر العلاّق إضافة الجديد المختلف إنشاداً وبناءً وتضمينا وتناصّا واسترجاعاً واستعارةً ودلالةً وتدلالاً إلى ديوان الشعر العربيّ.

فهي "قصيدة القصائد" في الديوان لأنّها تحمل أصداء القصائد السابقة، وهي الصدى المتواصل إلى القصائد الثلاث اللاّحقة (٣١) .

إنّ للعفويّة وانفتاح الجسد الكاتب بأقصى الجهد وتعاظُم الرغبة وتفاقُم وعي الموت _ الكارثة والتسليم بعجز اللّغة والاستعارة الشعريّة عن أداء الحادث من ممكن المعاني والنزوع الجارف إلى التجريب برَفْض السُبُل المسطورة في الكتابة الشّعريّة وتجمُّع كُلّ القوى الحسّيّة والعقليّة والتخييليّة وانهيار كُلّ القيم المُهترئة في لحظة واحدة، كانهيار عديد الوثوقات القديمة والحادثة، علامات دلاليّة وتدلاليّة يعجّ بها عالم هذه القصيدة _ المرجع، هذا الخلق المُتفرّد ينشأ بفيْض الرغبة العارم، بالصدفة الّتي لا تعني انتفاءَ تجربة، بـ"إيمان الكفر" الناتج عن غدر الزمان، بكبرياء المطعون في كرامته الوطنيّة، بالسيّد الفاقد لكلّ شيْءٍ عدا وحشته المُزْدوجَة.

> **القهر يُنشئ حريّة، بالقصيدة - الصورة الواحدة المُتناسلة في الداخل، بجنون الكتابة، بهذيان المعنى المُختلف، بتثوير اللغة وإنشاء لغة داخل اللغة عند تجاوُز الاستعارة المستهلكة القديمة وإنْشاء استعارة جديدةٍ بِكْر**

وإذا القهر يُنشئ حريّة، بالقصيدة _ الصورة الواحدة المُتناسلة في الداخل، بجنون الكتابة، بهذيان المعنى المُختلف، بتثوير اللغة وإنشاء لغة داخل اللغة عند تجاوُز الاستعارة المستهلكة القديمة وإنْشاء استعارة جديدةٍ بِكْر:

"قبل أن تنفلت الظُلمة
من قشرتها، ويصير الليل طِفليْن بِدائيّيْن:
صيفا
وشتاءً
قبل أن يغمس عصفور جناحيْهِ بحبْرِ
الغيْم، أو يبتهل الحطّاب للغابة،
والصخر إلى طينٍ
وماءٍ
كُنْتُ
بل مازلتُ..." (٣٢)

ولئن أدرك عليّ جعفر العلاّق في مُجمل قصائد ديوان "سيّد الوحشتيْن" مدى



الحاجة إلى الداخل بانتهاج سبيل الكتابة الجُوانيّة واستقراء الرغبة الماثلة في عميق الجسد الكاتب فقد استطاع بـ"طائر يُقبل من مـذبحـة" المزيد من مَوْقَـعَـة الحـال والتموُقُع بها عند تخصيصها في "الآن" و"الـ"هُنا" بمُحصّل تاريخ الذات ومُجْمل تاريخ الأمّـة والوطن (العـراق) عَـوْدًا إلى طفولة الاسم وماضي العراق منذ طفولة أوروك وكلكامش وعشتار وعبْر كُلّ الأطوار، وُصُولاً إلى راهن الفاجعة.

٨- خـاتمة القـول : "سـيِّد الوحـشـتـيْن"، الانتصار للقيمة الشعريّة على العارض من الأحداث والمواقف.

إنّ "سـيِّـد الوحـشـتـيْن هـو، إذنْ، ديوان التـفـجّع، كـالّذي يظهـر بَدءًا بقـصـيـدة "المجنون"، وهو ديوان التـفـجّع أيضـا بما ينكشف في قصيدة الختام، قريبا من معنى الرثاء، وهو في المابيْن ديوان يشهد مُحاولة التمَوقع لكتابة النصّ الشعريّ المختلف رغم الضياع السائد تصريحًا وإيماءً.

إنّ سـيـادة الذّات الشـاعـرة، هُنا، هي بعض من سيادة القصيدة. والوحشتان هُما، لا شكّ، إمكان لوحـشـة واحـدة بمُشـتـرك الحنين إلى طفولة الاسم، إلى طهارة المعنى بالقـصـيـدة- السكن، بأوروك- الرمـز- وكلكامش والرغبة القديمة المستعادة تتعدّد أفعالها على امتداد الحركة الشعريّة في الديوان من غـيـر أن تسـتـقـرّ على شـاكلة واحدة.

كذا الشعر في كُلّ الأحوال مراهنة على زمن في مـغـالبـة زمن. لأنّه الثـابت النسـبيّ مُقابل العارض، "كأنشودة المطر" لبدر شاكر السيّاب تشهد على كارثة وتُؤرّخ للتاريخ ذاته فيندثر الحدث التّاريخيّ لتظلّ هي شامخة في أعالي الشهادة- الرمز.

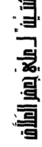
و ما"سيّد الوحشتيْن"، بهذا المنظور، إلاّ مجـال مخـصـوص "للتـاريخ العـمـيق" يَرد بأسلوب الشعر، وما للشعْر أيضا من اقتدار عجيب على تسْمية اللاّ-مُسمّى وتَمعين (من المعنى) العبث والشهادة على ما يحدث الآن وتحسُّب ما سَيحْدث غدًا.

> **لئن عـبّـرت الكتـابة الشعريّة عن بعض الحيرة نتيجة إيمانها البَدئيّ بمـسـايَرة اللحظات العـارضـة فـقـد تجاوزت حيرتها بوضوح إيمانيّ إلى الثابت النسْبي، وانتـصـرت لـ"مـسـتـقـبل المـاضـي" عـلـى الحـاضـر العـارض**

و لئن عـبّرت الكتابة الشـعـريّة عن بعض الحيـرة نتـيـجـة إيمانها البَدئيّ بمـسـايَرة اللحظات العارضـة فقد تجاوزت حيـرتها بوضـوح إيمانيّ إلى الثـابت النسْـبيّ، وانتصرت لـ"مستقبل الماضي" على الحاضر العـارض، ولقـيـمـة الشـعـر والإبداع الأدبيّ والفنّيّ على الهالك من المواقف والمعاني.

فكيف لـ عليّ جـعـفـر العـلاّق أن يُواصل نهج هذا المولود الجـديد المُخـتلف تَمَـثُّـلا إبداعيًا والتزامًا "بمُستقبل الماضيّ" لإثبات الفرد وتدعيم الاسم في راهن المعنى المُمكن ومستقبل الوُجود؟

* كاتب وناقد من تونس

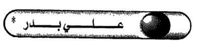




الهوامش

١ . عليّ جعفر العلاّق، "سيّد الوحشتيْن "، لبنان- الأردنّ: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٦.
٢ . وهي : "لي بلاد أحبّها وهي تنأى" و"دُلّني يا هواي" و"طائر يُقبل من مذبحة"، من مجموع سبع وعشرين قصيدة يتضمّنها ديوان "سيّد الوحشتيْن".
٣ . انظر ديوان "ممالك ضائعة" لـ"عليّ جعفر العلاّق، لبنان-الأردنّ: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٩٩، ط٢، ٢٠٠٤.
٤ . انظر" لسان العرب "لابن منظور .
٥ . Martin Heïdegger، l_être et le temps، Gallimard, 1964, p203.
٦ . كـحُبّ رابعة العدويّة المُزْدوج للذات الإلاهيّة:
"أحبّك حُبّيْن حُبّ الهوى و حُبّا لأنّك أهل لذاكا
فأمّا الّذي هو حُبّ الهوى فَشُغْلي بذكْرك عمّنْ سوَاكا
و أمّا الّذي أنتَ أهل له فَكَشْفُكَ لي الحُجْبَ حتّى أراكا".
٧ . "سيّد الوحشتيْن" هو عُنوان إحدى قصائد الديوان، وبه سُمّي الديوان.
٨ . ديوان"سيّد الوحشتيْن "، ص٩٢.
٩ . السابق، ص٥.
١٠ . السابق، ص ٨
١١ . انظر قصيدة "سيّد الوحشتيْن " من الديوان.
١٢ . انظر "مَلكا كُنت على الريح"
١٣ . ديوان "سيّد الوحشتيْن "ص ١٥.
١٤ . انظر "أطلّي عاريةً كالبرق".
١٥ . ديوان "سيّد الوحشتيْن "ص١٩-٢٠.
١٦ . أنظر "كم كان عذبا شجر الساحل".
١٧ . ديوان "سيّد الوحشتيْن "ص٢٦.
١٨ . انظر "طيور المنافي".
١٩ . ديوان "سيّد الوحشتيْن "ص٣٠
٢٠ . السابق، ص ٣٣
٢١ . السابق، ص ٣٧
٢٢ . انظر، على سبيل المثال لا الحصر، "لي بلاد أُحبّها وهي تنأى"، "وما أوحش الكون".
٢٣ . من قصائد الديوان.
٢٤ . Paul Ric_ur، La métaphore vive، Seuil, 1975.
٢٥ . ديوان "سيّد الوحشتيْن "ص٥٢
٢٦ . Maurice Blanchot، L_espace littéraire، Gallimard, 1973
٢٧ . ديوان "سيّد الوحشتيْن "ص٥٢
٢٨ . Reinhart Koselleck، Le futur passé, contributions à la sémantique des temps historiques، Paris : Editions de l_école des hautes études en sciences sociales, 1990
٢٩ . انظر » طيور السهر «
٣٠ . انظر » حواء « و» أرض من الأضداد «.
٣١ . لا يسير الإبداع، في تقديرنا، على وتيرة واحدة إذا نظرنا في مسارّ الحركة الشعريّة العامّة، بل يظهر ما يُشبه التراكم والعلوّ والبعض من الانحدار في دواوين الشعراء، كلّ الشعراء في الآداب الإنسانيّة، قديمها وحديثها.
٣٢ . ديوان "سيّد الوحشتيْن "، ص٧١.

محمد شكري: أدب الهامش وبلاغة الرواية المحظورة

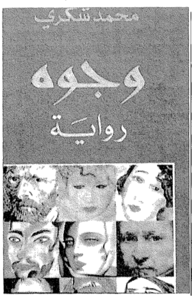


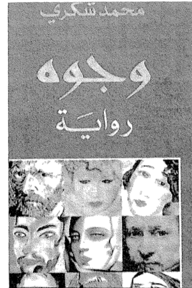
بعد صراع متوحش مع الموت رحل محمد شكري من طنجة...المدينة الساحلية التي صنع من مقابرها الصلبة ينبوعا من الكلمات أغرق به-على نحو بطيء ومتمهل- كائناته المبتلعة من مهمشين ومقصيين وخارجين ومبعدين، رحل هذا الكاتب الذي لم يكن جاهلا بحقائق الموت منذ أن صور الأب في روايته "الخبز الحافي" وهو يخنق بقنوط موحش أحد أولاده، لم يكن جاهلا بحقائق الموت وقد صور في كل ما كتب الكائنات البشرية التي يتهددها في كل لحظة خطر الانصرام الكامل، وهي تعيش على نحو قلق ومنعزل المشاهد المذلة والمهددة لقساوة الجوع، وخضوعها المهين لحضوره المتطلب وقوته التي لا تقهر.



لقد صنع محمد شكري في كل ما كتب: "الخبز الحافي ١٩٧٢"، "مجنون الورد ١٩٧٩"، "الخيمة ١٩٨٥"، "السوق الداخلي ١٩٨٥"، "زمن الأخطاء أو الشطار ١٩٩٢"، "غواية الشحرور الأبيض ١٩٩٨" نصوصا متوترة على نحو مدهش، نصوصا مزدوجة، مضادة، مهددة، وقد كانت براعته تكمن على الدوام في استكناه السارد لكل ما يتعلق بالوهم والخداع البشريين وهو ما يسمح بحضور خصيب لمنطق المحال، أو السراب الذي يعمي الكائنات البشرية عن رؤية الأشياء القريبة منها، والذي يستحيل من جهة أخرى صياغته في حضور متسق وشكل بنائي موحد، لذلك نتوقف على الدوام أمام نصوص محمد شكري وهي مسكونة بما يهددها ويخلخلها، مثلما تقوم هي على تهديد وخلخلة كل بنية، كل كيان، كل وجود، وربما أدرك محمد شكري منذ نجاح "الخبز الحافي" وهي الرواية التي سردها على بول بوولز شفاها وقام الأخير بكتابتها ونشرها بالإنكليزية، أدرك.. قدرة هذا الجمع المزدوج بين علو اللغة وارتفاعها وقدرتها الأدائية على تصوير الهوية المتقلبة وغير الجوهرية للكائنات المبتلعة، والبائسة على نحو فاضح، وتصوير الكائنات المغيبة، والمهمشة، والمشردة، والمشتتة، والتي لا تنفك أن تبتعد عن الصياغة الاجتماعية والثقافية للأمة التي تصوغ صورتها السلطة السياسية عن طريق الخطاب الرسمي والذي يتسم على الدوام بالانضباط السلوكي والاجتماعي، وهو المعنى الذي تبحث عنه كل سلطة سياسية وتجوهره عمليا داخل الخطاب، في حين تصور نصوص محمد شكري قدرة البؤس والعوز على تهديم كل ما له معنى داخل هذا الخطاب وخارجه.

إن سيرة محمد شكري ذاتها، بدءا من هروبه من منزله، وسرقته للإجاص من





بساتين طنجة، وجمعه للبقول من فوق المقابر، وعمله كصبي مقهى، ثم عتالا، وبائعا للصحف، وماسحا للأحذية، وبائعا للسجائر المهربة، وانغماسه في عالم المواخير والسجون والتهريب والدعارة، قد فرضت حضورها الشهودي الأكيد على نصوصه جميعها تقريبا، ذلك لأن هذه النصوص لا تجلى مطلقا إلا في الحركة السيروية والأتوبغرافية للسارد ذاته، وهي الفصلة الدرامية الحاضرة في كل أعماله تقريبا، والتي توهج على نحو متواصل توتر الكائنات البشرية وهي في أقصى صراعها، فلا يظهر الحضور الاستيهامي للسعادة إلا في تأجيلها، ولا الحياة إلا في تأخيرها، ولا تظهر هذه الكائنات المنسحقة: باعة البسطات، والعاهرات الرخيصات، والمعوزين والشحاذين إلا وهي متعلقة بكل ما هو ممزق ومتشظ، ولا يمكن القبض على هؤلاء المهربين والمجرمين والخارجين على النظام الاجتماعي إلا وسط التكرار الملحف لثيمة الجوع والتي تقصي خارجها كل فكرة انطولوجية تزعم إدارتها وتوجيهها.

التصوير الأرابسكي للموت

نحن نقف في نصوص محمد شكري على الدوام أمام العوز الإنساني، والروح اللايقينية، والمتمردة، ولا ينكشف معنى الحياة إلا بوصفه إيهاما، حيث تقوم هذه الفكرة على نحو متكرر بالكشف عن زيف التطابق بين هوية الكائن البشري ولحظة وجوده، كما إنها تكشف عن حياته بوصفها موتا مضمرا وإرجاء وتخلفا لا ينضب.

إن نصوص محمد شكري في إلحاحها الملحف على تصوير لحظات الجوع والبؤس الإنسانيين، وفي قدرتها الفذة على تبرير الاستنكار الأخلاقي للأسس الاجتماعية والحياتية، تنطوي على فكرة ميتافيزيقية ثابتة، وهي الفكرة التي تعبر بصورة جلية عن التناقضات الفاضحة بين فكرة الانسان ووجود الانسان، إنها تقويض شامل للخطاب المتسق والمعبر عن جوهر الكائن البشري، لذلك يتخذ سرده سلسلة لا نهائية من الاستبدالات للكائنات البشرية في مواقف متشابهة، وتقوم لغته المحايدة التي لا تعرف لحظة توفيق أو اختزال على تهديم الصورة الإيهامية الزائفة عن الإنسان، إنها تخلق عبر السرد انزياحات حقيقية للأخلاق تتحدد جوهريا باستبدالات وتعويضات تتعلق بيولوجيا بوظائف الجسد، واجتماعيا بالسلوك البشري وتحولاته، ولذلك لا يمكن التعامل معها إلا بوصفها نصوصا مضادة واختلافية، تهدم اسطورة الانسان على نحو مشوش، وتظهر قاع الحياة: فالكل يتخبط في العماء الأسود، في السديم القاهر، والراوي لا يتكلم عن الواقع إلا عبر انسحاقه به، ولا تعبر الكائنات عن نفسها إلا عبر تشتتها، ولا تعبر عن رغبة إلا بتأجيلها وإرجائها، ولا مكان للقيم والأخلاق الكبيرة إلا في الحرج والنزيف البشريين، والذي يعبر عن فوضى الحياة وتبعثرها، ويقدم قلق هذه الكائنات المحرومة، غير المصورة، وهي تعيش إيهاماتها المتوحشة، بل وهي تعاني من الحرق والاكتواء.

> **المكان في نصوص محمد شكري هو ممارسة استطرادية لكائنات مبتلعة: شذاذ، عاهرات، بحارة، مشردين، شحاذين، مجرمين، هنالك ارتباط لا فكاك منه بين المكان والشخصيات، وتنفتح هذه الخارطة البشرية على جغرافيا تطابقها تقريبا**

لقد استخدم محمد شكري وبشكل متواصل الخبرة العادية والحدسية في تحليل المكان، وتحولت طنجة إلى فضاء عارم ومحتدم للمهمشين والمقصيين والخارجين، وقد أدرك بحدسه أن هذه الكائنات المنوعة على نحو حاسم يمكنها أن تتحول إلى كائنات موصفة بوساطة نمط من السرد الأوتوبيوغرافي الذي يتحول فيه الزمن إلى شكل إنساني يتم الإفصاح عنه من خلال التجربة، إن هذا الوعي الغريزي والقادم من الممارسة المعمقة للحياة اليومية تندرج في ما يطلق عليه بالحس العادي common sense هذا الحس الذي نظم من خلاله محمد شكري ببراعة مدينة طنجة داخل سرد منتظم، حيث تتم أنسنة المكان من خلال تشريبه بالمعنى، لذلك نجد في كل نصوص محمد شكري نوعا من الأنسنة لجغرافيا المكان، وهو ما يطلق عليه ميشيل دو سارتو بحكايات المكان.

إن المكان في نصوص محمد شكري هو ممارسة استطرادية لكائنات مبتلعة: شذاذ، عاهرات، بحارة، مشردين، شحاذين، مجرمين، هنالك ارتباط لا فكاك منه بين المكان والشخصيات، وتنفتح هذه الخارطة البشرية على جغرافيا تطابقها تقريبا، وتكشف عن ارتباطها بهؤلاء المسحوقين

الذين يعبر عنهم محمد شكري بلغة أدائية تكشف على نحو واضح، ما يتملص ويتصرم من المعرفة المركزية والثقافية المتاحة..إن الوعي الجغرافي لطنجة هو وعي متشرب بالمعنى السياسي، ذلك لأن السيرورة اليومية للراوي تطرح مفاهيمها عن العالم في خضم توليد معان جديدة عن المكان، فلا يستبنى هذا المكان -وهو طنجة بطبيعة الأمر- إلا خارج المكان السياحي للمدن البحرية، المكان السياحي الذي يقدمه الخطاب الدعائي والإعلاني للدولة، بوصفه الساحل والأوتيلات والمطاعم الفخمة والذي يظهر بشكل مبهج وملون عبر التصوير السينمائي والتلفزيوني والمرسوم على البطاقات البريدية: فضاءات، أمكنة نظيفة، مشاهد عائلية، أقاليم، بيئات، بل يوجه الخطاب السردي عند محمد شكري الوعي الثقافي نحو استكشاف سيرورة المكان عبر فضح التراتبيات القاهرة، والتشهير بأسطورة المغامرة السياحية، والمطاردة اليومية والتحطم والأسر، إن نصوص محمد شكري وهي تظهر طنجة الجرداء والعارية والمعزولة تبحث عن ترميز المعرفة مكانيا، وبناء العالم معرفيا، وذلك من خلال وقوعها في الطرف النقيض والمضاد من حكايات سفر الغربيين، والروايات الاستعمارية، ومذكرات الأدباء والسواح، وهي الإطلالة الأوربية الزائدة، الفائضة التلوين لطنجة وسكانها، وأمكنتها، ورسم خريطتها في إطار سياحي غربي صرف.



طنجة والمجاز السياحي

إن قراءة محمد شكري لطنجة هي مجاز كتابة، إنها بلاغة سياسية، إنها صورة استعارية تحرف الانتباه بعيدا عن الاحداثيات السياحية للمكان وتوجهها نحو إحداثيات سياسية بالكامل، إنها ترسم خارطة القاع، وتبرز العلامات الحقيقية والدالة على مدينة خضعت لتزييف وتشويه كبيرين، إنها قراءة مستترة ضمن قراءة مزاحة بقوة السلطة السياسية والخطاب الرسمي، إنها ناقل حقيقي يتم من خلاله تسريب المعنى، وتشكيل الحياة عبر تدوين تصويري، وإظهار للحقائق الخفية، وإبداء

محمد شكري

الخبز الحافي

معرفة سياسية مضادة، تتسم بالاتساع والعمق وتحمل معاني مبينة ثقافيا، ومحددة تاريخيا.

لقد كتب محمد شكري نصا مباغتا ، نصا مفاجئا، وغير متوقع للانقسامات التي تنطوي عليها الشخصية البشرية، وقد تجاوز على نحو بارع ومتحمس الأزمة المعممة للرواية العربية التي تتأرجح في سكونية أحداثها، وترددها، وترهلها المطلق، والذي لا شفاء منه، وقد كشف عن مظاهر النفاق والقبح والتكرار والازدواجية في الحياة الاجتماعية، والتي تحمل أحكاما قيمية وأخلاقية مشتقة عن خطاب السلطة

لقد وحد محمد شكري وعيه بوعي هذه الكائنات التي صورها دون أن يخضعها إلى توصيف سريع ومتعجل، وما كانت نصوصه تنتسب إلى سطحية الأدب الغرائبي، أو ابتكار عوالم تشبهنا شبها ضئيلا بسبب هامشيته

ذاته، وعبر عن لحظات الإفراط، ولحظات الاندثار، والتقهقر، وتفاقم الأزمات، وعبر بشكل بارع عن الاهتزازات المفاجئة والمباغتة للشخصية الإنسانية، وبين بشكل لا هوادة فيه التضاريس الاجتماعية التي تحمل هذه الكائنات على التحول من كائنات تحمل شروط وجودها إلى كائنات مشروطة بوجودها.

لقد كان الوعي الأكثر بروزا في أعمال شكري هو الوعي الصدامي الهدام، هذا الوعي الذي جعل من إدراكه البارع لهامشيته قوة كاسحة غذت فيما بعد حتى النقد الرسمي لصالحه، لقد واجهت نصوص محمد شكري، بمقاومتها الحادة، وعزلتها الفردية، طقما من النصوص الرسمية التي تجعل من سلوك الشخصية مسارا صارما وخطيا لرؤية اجتماعية، وفية لثقافتها، وتبجحها، ولذلك فإن عمله والذي ينتمي إلى المغامرة الحياتية الحقة يشكل تناقضا للأدب العربي الرسمي، والذي لم يعد سوى كتالوج مثير للشفقة لمسارد اجتماعية وسياسية تافهة، لقد عبرت نصوصه، والتي لا تعرف للترهل ولا الفوضى اللفظية أية معنى، عن الحيوية والابتكار في إصدار توصيفات كاسحة عن الحياة، وهوامشها، وقاعها، إنها الرؤيا التي جعلها محمد شكري بمتناول البصر، وقد استخدمها دون خوف أو رهاب من حكمة متسلطة ومتسيدة.

لقد وحد محمد شكري وعيه بوعي هذه الكائنات التي صورها دون أن يخضعها إلى توصيف سريع ومتعجل، وما كانت نصوصه تنتسب إلى سطحية الأدب الغرائبي، أو ابتكار عوالم تشبهنا شبها ضئيلا بسبب هامشيتها، أو تطابقها مع الموضة التي تمجد حداثة القدماء المزعومة، بمقدار ما كانت تعبر عن اضمحلال فكرة البطولة، وتقهقر العظمة الإنسانية أمام المسيرة الدامية للصراع البشري، وتعبر عن تهدم الصورة التي يحملها الإنسان عن نفسه، عبر إبراز اللامعقول والخضوع والهمجية والعجز، هذه الملحمة الهوميرية لقدرة الناس على البقاء أمام الاجتياحات الكاسحة والمدمرة للجوع والتقهقر الاجتماعي.

* كاتب عراقي مقيم في الأردن

يحيى القيسي *



"تسوتسي" من جنوب أفريقيا

المجرم قد يتحول إلى طفل صغير يعود إلى رشده

هذا عمل سينمائي متميز فاز بجائزة الأوسكار كأفضل فيلم أجنبي، وراح يزاحم بجماليات قصته وتصويره وإخراجه أفلاما كبرى في ميزانياتها، وأسماء العاملين فيها من ممثلين ومخرجين، أما كاتبه ومخرجه فهو غافين هوود، وأحداثه تدور في تجمع سكني فقير "غيتو" قرب جوهانسبيرغ في جنوب أفريقيا، وهو ناطق بلغة الأفارقة في تلك المنطقة، أما معنى اسمه "Tsotsi"

فهو رجل العصابة أو المجرم، وهذا ما نعرفه لاحقا عبر أحداث الفيلم التي يكون فيها الشخصية الأساسية بهذا الإسم "تسوتسي"، ويقوم بدوره الممثل "بريسلي شوينياقي"، ونكتشف ان

اسمه الأصلي ديفيد، وأنه عاش حياة بائسة لوالد سكير قاس، وأم مريضة، ولهذا خرج إلى الشارع باحثا عن الحياة التي سرعان ما صنعت منه رجلا شريرا يعيش على السرقة والنشل والقتل أيضا، ثم نتعرف على أفراد عصابته الذين يأتمرون بأمره، فهناك بوسطن، المعلم الفاشل " موثوسي ماغانو "، ومن يدعى بالقصاب الذي يقتل بدم بارد " زينزو ناكوبي "، والسمين الطريف " كينيث نكوسي "، ورغم أن الفيلم عن حياة قائد هذه العصابة تسوتسي وجرائمه، إلا أنه ليس فيلما عنيفا، أو من أفلام الأكشن الثقيلة بالمشاهد المتلاحقة، إذ العنف هنا مكثف في بضعة مشاهد، ذات دلالات غنية، ومؤثرة.

على أية حال فإن بؤرة الفيلم كما أشرت هو تسوتسي ذو التسعة عشر خريفا، وما يعانيه من إشكاليات نفسية في تعامله مع الآخرين، وردود فعله غير المتوقعة، ذلك أن حياة تشرده في الطفولة تأتي هنا كاسترجاع حاد بين الحين والآخر، لتبين لنا كمشاهدين ملامح منا، تحكم اليوم سلوكه في كبره، ففي لحظة صدام مع رفيقه بوسطن، وبعد أن ضغط عليه ليكشف عن اسمه الحقيقي أو يشرح معنى الاحترام والاستقامة، فإن رده كان الانقضاض عليه وإشباعه ضربا، و هجر رفقته حتى حين.

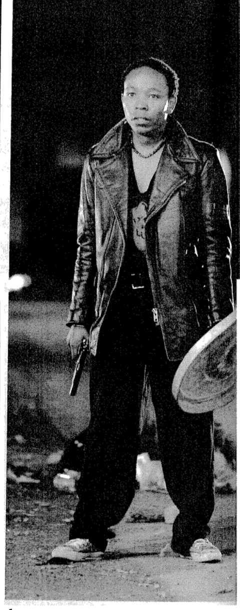
غيتو أسود مزدحم

تدور أحداث الحكاية كما أشرت بداية في تجمع بشري فقير، من بيوت الصفيح غالبا، وبعض المنازل المتواضعة، ويبدو سكانه على درجة عالية من الفاقة، وضعف الخدمات، ولا سيما المياه التي تضطرالنساء للحصول عليها عبر نقلها من صنبور ماء واحد للحي بأجمعه، مما يجعلهن يصطففن في دور طويل، ونقلها في أوعية متنوعة، و تنقل لنا الكاميرا مثل هذه المشاهد بكل بؤسها، وكأننا في الحي نفسه بعيدا عن شعورنا بأننا نشاهد فيلما سينمائيا، فالتماهي هنا واضح بين الواقع والفن.

تسوتسي يقود عصابته الصغيرة إلى المدينة القريبة، ويبدأ بالبحث عمن يسرقهم أو ربما يقتلهم طمعا في المال على الأغلب، وتصور لنا الكاميرا هذه العصابة وهي تختار رجلا قد وضع بعض المال في جيبه، وتلاحقه داخل المترو، وحين يحاول أن يعترض على من يمد يده إلى جيبه وسط الزحمة، تأتيه سكين القصاب الرفيعة، لتنغرز في قلبه بكل هدوء دون أن يشعر به أحد، في لقطة أخرى نتعرف على المشهد الذي أجرى تحويلا في حياة تسوتسي، فقد راقب إحدى المنازل في ليلة مظلمة، وسرق سيارة المرأة القادمة للتو إلى البيت، وحين حاولت الاحتجاج أطلق النار عليها وهرب بالسيارة، رغم أنه لا يتقن السياقة مما جعله يتخبط بها ذات اليمين وذات الشمال، وفي النهاية يتركها معطوبة على قارعة الطريق، وفيما هو يغادرها اكتشف طفلا رضيعا في الكرسي الخلفي، وعند هذه اللحظة بدأت الحبكة بالتأزم، ولا سيما وهو يضع الطفل في حقيبة ويأخذه معه إلى البيت، هنا بدأ دون تخطيط في التورط بالتعامل مع عالم جديد، وتذكر طفولته البائسة، وهو يحاول أن يطعم الطفل أو يتعامل مع صراخه، لقد بدا الفيلم متقنا إلى درجة عالية، وكأننا كما أشرت نشاهد حياة تجري أمامنا بكل صدقها، وليس لقطات من فيلم.

تدخل مرحلة أخرى في حياة تسوتسي وهو يتابع امرأة شابة من حيه تدعى مريم " تيري فيتو " وهي تحمل طفلها، وقد اقتحم بيتها عنوة، وطلب منها أن تطعم الطفل الذي جاء به في حقيبة دون أن يراه أحد، وبالطبع لا توجد أية خيارات لامرأة وحيدة يقف أمامها رجل عصابات وفي يده مسدس محشو، وخلال هذه العلاقة نتعرف على أن هذه المرأة ارملة، وقد قتل زوجها من قبل بعض الأشرار، الذين يشبهون تسوتسي، وبينما تتطور العلاقة بهدوء تظهر بعض الجوانب الإنسانية في شخصية هذا المجرم، فيبدأ بالتفكير في إعادة الطفل إلى حضن أمه، وينتصر هذ الجانب في النهاية لكن





كون الثمن باهظا لهذه العودة، وعلى أية حال فإن التفصيل قد يساهم في فقدان التشويق، ولهذا رغبت بهذه الإشارات فحسب، لكن هناك حكاية فرعية مؤثرة، ضمها الفيلم، وهي لقاء تسوتسي بالمتسول المقعد على عجلته، وذلك الحوار المؤثر الذي دار بينهما، في زاوية مهجورة من المدينة، فكلاهما ضحية، تسوتسي ضحية فقره وظروفه العائلية القاسية، وهذا الرجل ضحية عمله الذي قاده إلى حادث قصم له ظهره، وأقعده متسولا في الطرقات، ويبدو أن المخرج قد استطاع أن يشتغل على شخصيات حقيقية من الواقع لجعلها تقوم بأدوارها الطبيعية، وليس العكس أي الإشتغال على الممثل ليقوم بأدوار لأناس معينين، وعلى كل حال ففي لقاء تسوتسي والمتسول المقعد يبدو الفيلم قد بلغ مرتبة عالية من التميز، والقدرة على الدخول إلى أعماق النفس البشرية وإشكالياتها، وعلى كل فإن كل شخصية من الشخصيات تبدو أنها كما ذكرت طبيعية، وكأننا في مشاهد لفيلم وثائقي، وليس دراميا، بالطبع حفل الفيلم ببعض العناصر البوليسية، من رجال شرطة ومحققين، ولكن الأمر كان مقبولا وضمن ما هو متوقع، ولم يتحول الفيلم إلى فيلم أكشن ومطاردات مجانية بمبرر أو بدونه، ومن جهة أخرى فهو فيلم مخصص للسود فكل الشخصيات فيه من السود، رجالا ونساء ما عدا محقق الشرطة الأبيض، وربما لهذا الأمر دلالة، فهذا الفيلم مخصص لمعاناة المجتمع الأسود، وليس للصراع بين الطرفين، وبما أن أحياء السود فقيرة غالبا، فإن ظهور الشخصيات السوداء كان مبررا، ومقنعا، ما دام أن الموضوع لا دخل له بمعاناة السود من البيض، وربما يأتي اختيار المخرج هذا بشكل ذكي لينقل القضية الكبرى إلى مربعها الأول.

جماليات الإخراج

الفيلم المأخوذ أصلا عن رواية للكاتب أثول فوغارد جاء في ٩٤ دقيقة، تميز بقدرة مخرجه على تقديم صياغة بصرية مدهشة، فاللقطات منتقاة بعناية، وستظل اللقطة الخاصة بالأطفال الذين يعيشون في الأنابيب الأسمنتية الضخمة، كأنها بيوت من طبقات، فيما الأمطار تهطل عليهم بغزارة من اللقطات النادرة التي تبقى عميقا في الذاكرة والوجدان، إضافة إلى القدرةعلى تصوير المجتمع بأدق تفاصيله من داخله، وليس من الخيال، وربما تبدو صورة الطفل وهو يرضع من علبة حليب فيما النمل قد هاجم وجهه أيضا من الصور المؤثرة، والمبتكرة.

أما مسألة العناية بالجانب النفسي للشخصيات والتعبير عنها، فهذا أمر كما أشرت كان واضحا، وربما يدلل أيضا على مدى قدرة الممثلين الاحترافية، رغم أنهم ليسوا نجوما معروفين بعد في الولوج إلى أعماق هذه الشخصيات وتقمصها، دون أن يلاحظ المشاهد ذلك، فهو يرى شخصيات من الواقع تجري أحداثها أمامه، أما الموسيقى فهي حالة خاصة، استطاعت أن تواكب اللحظات الدرامية صعودا وهبوطا لتعبر عنها، و هي منسجمة مع طبيعة المجتمع، وتسمى " الكوايتو " وهي تعادل موسيقى الهيب هوب في المجتمع الأميركي، وإضافة إلى كل ما ذكرت يبدو أن ميزانية الفيلم ليست باهظة، ومع ذلك فاز بالأوسكار لأفضل فيلم أجنبي، وربما مثل هذا الفيلم الأفريقي يطرح السؤال لنا في البلاد العربية: لماذا لا يمكننا أن نصنع فيلما متميزا على المستوى العالمي مثله أو أفضل منه ؟

وإلى متى تستمر السينما العربية ممثلة بالسينما المصرية في تقديم الأفلام التجارية المستهلكة، التي لم تعد تقنع أحدا في ظل التطورالمتواصل للسينما العالمية شكلا ومضمونا، وفي عصر أصبحت فيه السينما أداة اتصالية بالغة الأثر على الناس، ألا تكفي ١١١ سنة من انطلاق السينما لتقول لنا: يكفي تهريجا، ولننظر إلى تجارب الآخرين بكل صدق ورغبة في التجديد..!

* كاتب أردني
yahqaissi@gmail.com

اصدارات



أختي السرية لـ «سحر ملص»

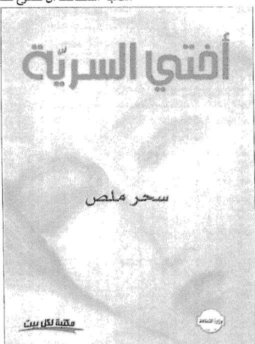
اعداد:
د. احمد النعيمي *

عن دار اليازوري للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدرت مؤخراً مجموعة جديدة بعنوان «أختي السرية» للقاصة والاديبة الاردنية المعروفة سحر ملص.

تقع المجموعة في (١٢٨) صفحة، وتضم ستاً وعشرين قصة، جاءت تحت خمسة عناوين رئيسية هي: «رجل» وقد ورد تحت هذا العنوان سبع قصص، و«امرأة» وورد تحته ثماني قصص، و«سراب» وورد تحته اربع قصص، و«قط» وورد تحته ثلاث قصص، و«بحر» وورد تحته اربع قصص.

واذا كان من ملاحظة اولى على هذه العناوين الرئيسية، وما اندرج تحتها من قصص، فهي أنّ الكاتبة امرأة ومع ذلك فقد اخذ العنوان الرئيسي «رجل» مركز الصدارة بحيث جاء اولاً، غير ان «امرأة» كان العنوان الاكثر حظاً من حيث عدد القصص.

ومن الملاحظات التي سرعان ما يراها القارئ أنّ الكاتبة استطاعت ان تصوغ قصصها بلغة راقية وخيال محلق، كما يجد القارئ رؤى عميقة للموضوعات والأفكار المطروحة في القصص.



ففي قصة «رجل مفقود» نجد سرداً مقتضباً - من سطرين فقط - عن رجل حمل شيئاً من ثيابه ومضى، ثم تضعنا القصة امام حوار مباشر بين امرأة ورجل امن كان يسجل اقوالها، ويحاورها في ظروف اختفاء زوجها، وطبيعة العلاقة بينهما:

- كيف كانت العلاقة بينكما؟

- باردة.

-لماذا؟

- لا أدري، كنا ننام منفصلين، أنا أعانق طفلي وهو يذهب الى غرفته الصغيرة.

- الم تحاولي الانضمام اليه في عزلته؟

- حاولت مراراً لكني كنت اجد صعوبة، فالغرفة اصغر من ان تتسع لشخصين، احياناً كنت ادخل عنده اجلس على طرف السرير الخشبي العتيق، اتأمل الظلام، فيطبع قبلة باهتة على خدي افهم منها ان لا يريدني» ص١٢.

وفي قصة «وجه واحد» تذهب امرأة الى طبيب نفسي لتستشيره في حالة زوجها غريب الاطوار، فهذا الزوج يجلس في غرفة معتمة ويحدق في الفراغ، كما يحتفظ بأشيائه مثل طفل صغير، ويغلق عليها بالمفتاح، وقد صار في الآونة الاخيرة يذهب الى محلات الملابس النسائية يبتاع منها ملابس داخلية ويرتديها، ثم يتزوج من خادمة فلبينية.

والعجيب أن هذا الطبيب النفسي ينحاز الى الزوج ، بل يتهم الزوجة بأنها هي التي تحتاج الى العلاج النفسي، ثم يكتب لها دواء كي تستعمله حتى تتحسن حالتها، لذلك نجد القصة تنتهي على هذا النحو: «ناولني الوصفة، وقفت احدق فيها واراجع ذاتي وانا مذهولة، وقبل خروجي سمعته يردد: ارجوك اعطني عنوانه ورقم هاتفه اريد التعرف عليه، فأنا منذ زمن ابحث عمن هو توأم روحي».

والذي يقرأ بقية القصص سوف يلاحظ بسهولة، ان قصص هذا الكتاب جميعها، قد جاءت على وتيرة واحدة من حيث القدرة على الامساك بالفكرة، واصطياد المضمون المناسب، وادارة الحوار العميق.

جملة القول: ان «أختي السرية» لـ«سحر ملص» مجموعة قصصية تستحق القراءة الواعية، والاهتمام المناسب، فهي مجموعة تؤكد ان صاحبتها كاتبة متمرسة، ولها حضورها وأهميتها في الساحة الثقافية المحلية والعربية.



وادي الظلام لـ «عبد الملك مرتاض»

عن دار الغرب للنشر والتوزيع في وهران، وضمن منشوراتها لهذا العام، صدرت مؤخراً رواية جديدة لعبد الملك مرتاض، تحت عنوان «وادي الظلام».

تقع الرواية في (٢٨٨) صفحة، وجاءت في سياق متصل يخلو من عناوين فرعية للفصول، كما يخلو من ترقيم مستقل لهذه الفصول.

ومن الجدير بالذكر ان مؤلف هذه الرواية عبد الملك مرتاض ناقد وأديب عربي معروف، له اسهامات واضحة في الحقلين الابداعي والنقدي على مساحة الوطن العربي، وقد اصدر من الاعمال الروائية والقصصية تسعة اعمال منها: نار ونور، دماء ودموع، الخنازير، حيزية، صوت الكهف، مرايا متشظية، هشيم الزمن، الحفر في تجاعيد الذاكرة، ثم وادي الظلام.

و قد اشار صاحب «وادي الظلام» إلى المكان الذي كتب فيه روايته، وهو مدينة «وهران»، كما اشار الى الزمان ، او الفترة الزمنية التي كتب فيها الرواية، حيث كتبها ما بين ديسمبر ٢٠٠٤، ويناير ٢٠٠٥.

يبدأ المؤلف روايته على هذا النحو: «كانت الأم زينب في زهاء التسعين من عمرها. وكانت تتخذ لها عصاً متقادمة تتكئ عليها حين تمشي، وسبحة تذكر الله في حباتها على دأب اهل هذا الوجه من الارض في الالتزام بطقوس المتصوفة في الذكر والتعبّد. وكانت احفظ اهل قريتها للأخبار، واذكرهم للآثار، وابرعهم في الطب الشعبي، واقدرهم على مداواة المرضى بالاعشاب والرقى. وكانت السيدة العجوز تحفظ شيئاً من القرآن، وشيئاً من الاشعار الصوفية، وشيئاً من الاوراد الصوفية تتلوها عقب كل صلاة فجر.. كما كانت شاعرة تقرض القصائد الطوال من الشعر الملحون».

بعد ذلك نعرف ان هذه المرأة «لم تكن محظوظة عند الرجال. تزوجت ثلاث مرات، آخرها حين كانت سنها في العقد السادس من عمرها. تزوجت شيخاً في قبيلة الجلولية توفيت امرأته الاولى فاستنجد بها ابناؤه لتكفيهم مؤونة خدمته، وتشرف على شؤونه الخاصة. ولكن الشيخ لم يلبث الا زمناً قليلاً حتى وافته منيته. ولم ترزق بولد من الزواجات الثلاثة مما يعني انها هي التي كانت عقيماً». ص٦.

وفي اسم هذه الرواية «وادي الظلام» ما يشي بمضمونها، حيث استطاع المؤلف ان يجعل منها نصاً ادبياً يمزج بين الفن والفكر فمن خلال اسلوب القص ولغته يقدم لنا عبد الملك مرتاض رواية ذات طابع فكري مقاوم للظلم والارهاب والعنف الجسدي.

اما عن اللغة المستخدمة في الرواية، فقد جاءت لغة السرد فصيحة وعميقة، بينما اعتمد الحوار على لغة وسطية سهلة ومفهومة لأبناء الوطن العربي من اقطاره كافة.

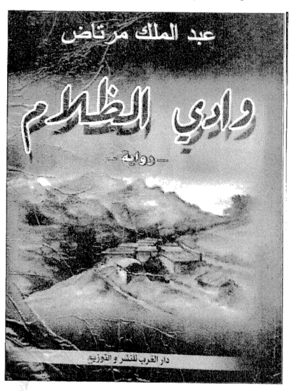
فمن الامثلة على الحوار في هذه الرواية:

– تمشّيت، الحمد لله! ورحمة طباخة ماهرة! وسيدة رائعة.

– ومن اجل جمالها، وعقلها، وبراعتها في تحضير الطعام، اردنا ان تكون سبيّتنا.. بعد ان خلصناها من زوجها الكافر! فهي طباختنا الماهرة اثناء النهار، وهي متاع لرجالنا في غياب النساء، أثناء الليل!». ص٢٣٥.

ويستطيع القارئ ان يضع يده من خلال حوار كهذا على التوجهات الفكرية لأحداث الرواية، فما زال بيننا من يؤمن بفكرة السبي على الرغم من كل التقدم الذي احرزته البشرية.

جملة القول: ان رواية «وادي الظلام» لمؤلفها عبد الملك مرتاض قادرة على التأثير في القارئ من خلالها تصويرها لبشاعة الجهل، والاستغلال، والتضليل الذي يعيشه كثير من الناس في هذه الأيام.



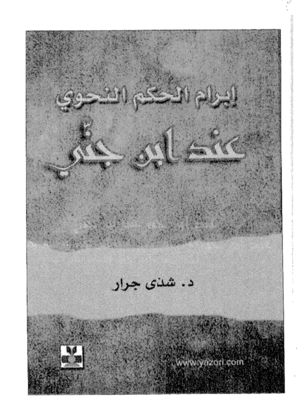
اصدارات

ابرام الحكم النحوي عند ابن جني للدكتورة «شذى جرار»

عن دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «ابرام الحكم النحوي عند ابن جني» لمؤلفته الدكتورة شذى جرار.

يقع الكتاب في (٢١٦) صفحة، ويضم مقدمة وتمهيداً ونتيجة، وثلاثة فصول، اضافة الى قائمة بالمصادر والمراجع، وتحت عنوان «التمهيد للحكم النحوي» تناولت المؤلفة: الحكم لغة واصطلاحاً، كما تناولت نشأة الحكم النحوي، ثم الحكم النحوي والفقه، والحكم النحوي والمنطق، وانتهى التمهيد بتناول اقسام الحكم النحوي.

وقد جاء الفصل الأول من الكتاب تحت عنوان: «ابرام الحكم النحوي عند ابن جني»، وهو عنوان مطابق لعنوان الكتاب، وفي هذا الفصل تناولت المؤلفة ابرام الحكم النحوي عند ابن جني في كتبه التالية: الخصائص، اللمع في العربية،



المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والايضاح عنها، تفسير ارجوزة ابي نواس، التمام في تفسير اشعار هذيل مما اغفله ابو سعيد السكري، ثم علل التثنية.

وفي الفصل الثاني الذي جاء تحت عنوان «علل ابن جني التي اقام عليها حكمه النحوي»، تتناول المؤلفة قضايا مثل: العلة لغة، والعلة النحوية في الاصطلاح، ونشأة التعليل النحوي وتطوره، كما تناول اقسام العلة النحوية عند سيبويه وابن جني، ثم تقف على نماذج من علل ابن جني التي اقام عليها حكمه النحوي.

اما الفصل الثالث فقد جاء تحت عنوان: «تأثر ابن جني بأستاذه الفارسي في ابرام الحكم النحوي». ومن العناوين الفرعية لهذا الفصل: التلميذ والاستاذ: العرفان بالجميل، الامانة العلمية والرأي المستقل، مع سيبويه، اثر المنطق العقلي في احكام الفارسي، ثم ابرام الحكم النحوي عند الاستاذ ومدى تأثر تلميذه به.

وقد خلصت المؤلفة في نهاية كتابها الى جملة من النتائج، منها ان ابن جني يمتاز بدقة الملاحظة، والقدرة على لمح الاشارات الخاطفة، واعمال الفكر والعقل والمنطق في الدراسة والتحليل والتعليل والقياس المبتكر. وانه صاحب فكر مستقل، ورأي غير متعصب لمذهب، حيث كانت له اجتهادات نحوية خاصة به.

كما توصلت المؤلفة الى ان ابن جني صاحب طريقة ذكية في عرض الحكم النحوي المخالف لرأي الجمهور وحجّتهم، حيث يعرض لهذا الرأي المخالف ويفنده، ثم يدحضه بالرد عليه معللاً و مدعماً بالحجة.

وتوصلت الباحثة الى ان ابرام الأحكام النحوية في كتب ابن جني اختلف من حيث الاسهاب والاختصار لا من حيث طريقة المعالجة، فقد امتازت هذه الاحكام في كتاب «الخصائص» مثلاً بالاسهاب المستطرد الشامل، في حين قابلها تكثيف مقتضب للمفردات الأساسية للحكم النحوي في كتاب «اللمع في العربية».

ووجدت الباحثة ان ابن جني لم يكن يتحرج من توظيف الاحكام الفقهية في ابرام احكامه النحوية، وهو يستشهد بهذه الاحكام صراحة لتقوية حجته فيتخذها امثلة مدعمة.

وقد كان لابن جني - برأي الباحثة - نسق خاص في شواهده الشعرية، فقد يكتفي بكلمة او كلمتين من الشاهد الشعري، او يعرض لشطر منه، او يورده كاملاً، وقد كان يلجأ احياناً الى امثلة وشواهد شعرية ونثرية غريبة، قلما استشهد بها نحوي قبله.



الرجل المومياء لـ «صبحي فحماوي»

عن دار الفارابي في بيروت، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦ وبدعم من امانة عمان الكبرى، صدرت مؤخراً مجموعة قصصية جديدة بعنوان «الرجل المومياء» لمؤلفها القاص والروائي الأردني صبحي فحماوي.

تقع المجموعة في (١٤٢) صفحة، وتضم ثلاثاً وعشرين قصة، منها: الرجل المومياء، الخريج، انتخابات نسائية، العرس الكبير، دائرة الموت، رغبة في التسوق، قابيل وهابيل، الديك الأحمر، وغيرها.

ومن اللافت للنظر في هذه المجموعة القصصية، ان مؤلفها اورد في نهايتها قراءات نقدية في ثلاث قصص من المجموعة كان قد كتبها محمد قرانيا ونشرتها مجلة الموقف الادبي.. وبطبيعة الحال فإن مثل هذه القراءات النقدية تعطي للقارئ فكرة عن مضامين المجموعة، وتوجهاتها الفنية.

ومن الجدير بالذكر ان مؤلف «الرجل المومياء» عضو في رابطة الكتّاب الاردنيين، واتحاد الكتّاب العرب، واتحاد الكتّاب المصريين ونادي القصة المصري، وصدرت له اربع مجموعات قصصية، اضافة الى ثلاث روايات.

ولعل ابرز سمة من سمات القص عند صبحي فحماوي هي انتهاجه الاسلوب الواقعي، فقصصه بأفكارها ومضامينها وبنائها مستمدة من الواقع، مما يعني انه يوظف الخيال بما يخدم غرضه القصصي.

غير أن هذه القاعدة لا تنتظم قصص فحماوي، جميعها، فأحياناً يطالعنا المؤلف بقصص تمزج بين الواقع والخيال مزجاً عميقاً، ويستطيع المؤلف من خلال هذا المزج أن يمنح قصته نكهة خاصة، ورؤية فريدة.

ولعل قصة «الرجل المومياء» أوضح مثال على هذا الأمر، فهذه القصة التي حمل الكاتب اسمها، تعيد حاتم الطائي إلى الحياة بعد أن تستخرجه من بئر نفط تعمل إحدى شركات النفط على حفره، واعداده للاستخدام.

وعندما يروي ابو مشرف – بطل القصة – هذه الحكاية فإنه يقول: «فكّوا الكفن الأسود عن المومياء، فظهر امامنا رجل بكامل لحمه وعظمه.. غسلوه بخرطوم الماء، فأخذت اصابع يديه ورجليه تتحرك.. وسمعنا عظام رقبته تطقطق.. وما هي سوى دقائق، حتى فتح عينيه اللتين اخذتا تتحركان داخل محجريهما، يميناً ويساراً، وفي كل الاتجاهات، ثم نطق وقال: أين انا؟ فقال له احد عمال النفط: من أنت؟ فأجاب قائلاً: أنا.. وقال له آخر: ما اسمك؟ ثم التفت يميناً ويساراً وتابع قوله: اسمي حاتم الطائي.. ولكن ما الذي حصل معي ومن انتم؟» ص١٢.

بعد ذلك تخوض القصة في مسألة حصان حاتم الطائي الشهير... وهل كان سيذبح الحصان، لو أن الحادثة حصلت في هذه الأيام.

ومن خلال سخرية سوداء، وسرد قصصي مؤثر، نجد حكاية حاتم الطائي قد تحولت الى دراما تمثيلية، وعندما يطلب منه المخرج ان يؤدي الدور فإن الطائي «لا يتحرك ليذبح الحصان، او ليفعل اي شيء.. بقي واقفاً يتثاءب، متجهماً، متردداً، مندهشاً، يغالبه النعاس» ولحظتئذ يتحرك المخرج باتجاهه ويأخذ منه لجام الحصان، بينما يجلس حاتم الطائي على حجر يغالبه النعاس، ثم «نام على الأرض وقالوا انه مات مرة اخرى».

واخيراً، ان مجموعة «الرجل المومياء» لمؤلفها صبحي فحماوي» مجموعة قصصية قادرة على التأثير في قارئها، وذلك من خلال قدرتها المذهلة على الاتصال بالواقع والتحليق في الخيال.. في الوقت نفسه.

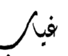


* ناقد وقاص من الأردن



الماغوط .. آخر الشعراء المحلقين

غـــازي الذيبـــة *



شاعر كبير بقامة محمد الماغوط عن عالمنا يجعلنا نضع أيدينا على قلوبنا.. ونسأل عن مستقبل الشعر العربي، الذي بات بلا شعراء، واصبح مشحونا بضبابية يعجز الشعر في أقصى لحظات غموضه عن مسح زجاجها لاكتشاف كنهها.

رحل الماغوط، سيد الوضوح الغامض في الشعر العربي، مخلفا إرثا عابرا للزمن، وتاركا وراءه، زمنا هامدا، لا تحلق في سمائه إلا قلة من أسراب العصافير الطلقة في الشعر، وكأنه بذلك يسجل احتجاجه الشعري على ما فاضت به قريحة الشعرية العربية في زمنها الرديء، زمن المغامرات الخادعة في الكتابة الشعرية، والهرطقات التي تصونها مؤسسات غارقة في صقيع بلادتها، وتروج الرداءة واللاشعر، فغابت القصيدة اللاذعة بحرقتها، والمشتعلة بحياتها، والمؤلبة لارواحنا، والداعية للكشف عن أسرار الجمال ورقته.

كأن الشعر توقف عن التدفق، محتجا على طيور الفولاذ التي تهشم وجه الأرض، وذهب ليسكن في كهوف العصر الحجري، مختفيا، غائبا عن حاجتنا له، ومتمركزا وراء صرخته المدوية ألماً حول ثقب الأوزون وشراهة الآلة الإنسانية في تحويل كل شيء الى مادة استهلاكية، تنقض على الإنسان، وتحيله الى كومة من الشهوات الزائفة والمريضة، والى رغبات مخاتلة ومختلة في توازنها.

في الزمن الذي سماه بعض المتطرفين في الحب.. الزمن الجميل.. كان الماغوط عاشقا وساحرا واقعيا وأميرا ضلّيلا، بقامة لم تنحن إلا للمرض، كان يكتب القصيدة بالشعر، ويحقق الموقف الشعري بالإنسان الذي يتوهج في داخله، وتسيل من سخريته اللاذعة الأشعار، كما لو انه مصفاة للكون، ويذهب للسرد على فرس الشعر، ويخرج من السرد على جناح الشعر.

في الزمن الجميل.. أنتج الماغوط قصيدة الحياة، وعلمنا كيف نتوجس من المطر، ونحذر من الجنرالات، وكيف نصرخ في وجه الظلمة، لندافع عن أرواحنا وملامحنا ووجودنا بالشعر، وان نبقى مخلصين لدفء إنسانيتنا دون أيديولوجيا سميكة تقطر تربصاً بنا.

وكما لو انه آخر الشعراء الضاجين بصخب الرغبة في التحليق، رحل عنا وهو يهمي بقصيدته الأخيرة، مبتعدا عن كآبة الراهن، بكل ما تحمله من سقوط لمدننا وأرواحنا وأوراق التوت التي كانت تغطي عوراتنا.

كان الشعر يتدفق من روحه ليخلصها من اكتئاب العالم، ويشير عليه بان يبقى نائيا بنفسه عن الوسخ، الذي يجر البشرية نحو مكيدة التأتمت في ظلمة الآلة والحسابات المصرفية والرغبات الفاسدة وقنابل اليورانيوم المنضب والصواريخ العابرة للقارات.

أجل.. لقد كان الشعر عند الماغوط في الصورة وفي الموقف وفي الحياة يسيل منه، من سرده ومن شعره، يتماهيان معا، وينفردان بصياغة عالم متوهج بتوقه للخلاص من قيود السكونية والخداع والظلام.

شكلت قصيدة الماغوط وعي أجيال عربية كاملة، كانت تتسرب من مسرحه الذي انطوى مساحة فائقة الاقتراب من الناس في عيشهم وكدهم وعنتهم والجور الذي يقع عليهم، وأسهم بذلك في تأسيس حالة من الانتباه الى شعرية تتجاوز السكونية والمراد الجائم في القصيدة العربية.

لقد صاغ شعريته بطلاقة غير مسبوقة، لم يركض وراء ما ستقوله قصيدته، ولم يمعن في إجراء عمليات تجميلية للقصيدة، ولم يستسلم لأهواء المغامرات المترفة التي يسعى أصحابها في الشعر الى إنتاج نصوص لا يقرأها سوى النخبة. كتب دون التفات للوراء أو خوف من الأمام، وحقق منجزا باذخا من الحرية في الشعر والحياة.

---

* كاتب وشاعر اردني
Ghazi65_1@hotmail.com

